

كلمة أولى

يكتب في هذا العدد الأستاذ توفيق بكار نصا نقديا عن النحات التونسي الكبير المرحوم الهادي السلمي، وهو نص نتوقف عنده في هذه الكلمة لسببين: الأول هو الأسلوب الذي يتوخاه الأستاذ بكار في الكتابة عن التجارب الفنية والإبداعية، وهو أسلوب ينبع من موقف فكري أخص خصائصه اتخاذ من التجربة المنقودة منطلقا وغاية والتوغل في تلافيفها وجزئياتها لاكتشاف قوانينها الذاتية والتعرف على دوافعها الاجتماعية والتاريخية وخلفياتها الفنية والجمالية ورصد مراميها والسعي لحوصلة نتائجها، لاجل ذلك يتوخى بكار التريث والتأمل وتمثل مفردات التجربة الإبداعية وكلياتها، مراوحا بين المبدع وابداعه في مزج يؤصل النحات في سياقه الاجتماعي التاريخي المخصوص، ويدرج منحوتاته في مسارها الفني التشكيلي الإنساني العام، مقيما بذلك حوارا خلّقا بين البيئة الوطنية وذات الفنان واللوحات المبدعة والمؤثرات الجمالية المرجعية في ثقافات الآخرين التي نهل منها المبدع. إلى ذلك فإن أسلوب بكار في هذا النص يستفيد من فنيات القصّ وطرائق التحقيقات الصحفية، فضلا عن نباهة الناقد المحلل والمنظف المتبصّر والذواقة الفطن لمواطن الجمال حيث يستخفه الطرب وتندّ عنه عبارات الإعجاب والانتشاء كلما استحوذ عليه الفنّ الجميل.

أما السبب الثاني الذي يجعلنا نتوقف عند نص توفيق بكار فهو خلّوه من التعالم والتفكهج والمُغز من المصطلح والمصاغيات رغم أن به استعمالات لسغوية «يجتل» بها أحيانا بين ذرى الصغوية وخوابي العامية، وخصوصا خلّوه من خشية الهوامش والمراجع والإحالات، ولك أورام خبيثة غدت تعاني منها بعض الكتابات التونسية والعربية شيئا فشيئا، ولا بد من التنبيه إليها، ثمة نزوع استعراضي معرفي صار يتخلل بعض الكتابات إلى درجة يتجمل معها للقارئ، أحيانا، أن الكاتب أو الباحث أثبت كل عناوين الكتب التي صادفها كمراجع في مقال تتناول هوامشه وإحالاته على صلبه ومنه، إن المراجع والإحالات هي من تقاليد البحث العلمي وضرورتها للإلتزام بالأمانة الفكرية وتحقيق دقة البحث وعلميته والتحرّي حتى لا تُنتحل أفكار الآخرين، أما أن تصبح المراجع والإحالات لستر عورات الكتابات أو للإيهار أو للاستعراض فذلك يخالف المعرفة وينتهك تقاليدها. والغريب أنه تصل إلى «الحياة الثقافية» أحيانا كتابات نحار في شأنها لكثرة ما تحشد من هوامش وإحالات ومراجع بصورة يتعذر معها قرّ عبارات وجمل الكاتب من الاستشهادات المتتالية التي يقتبسها عن الآخرين، وكل ذلك يعوق فرص النص في النشر ويقلل من حظوظه لدى لجان القراءة. إنه لا بد من الإحالات عندما يقتضي النص ذلك أما أن تتحوّل الإحالات إلى نزوع استعراضي فذلك ما نرى بكتّاب مجلة «الحياة الثقافية» والمساهمين فيها وبغيرهم عن الوقوع فيه. ولعلنا بالتوقف عند نص الأستاذ بكار في هذه الكلمة نرغب في إبداء الإشادة بأسلوب في الكتابة في المنابر الثقافية يُقتدى به، وهو أسلوب تعرّس صاحبه بالأصول الأكاديمية وتيارات المناهج النقدية القديمة والحديثة، حيث غداً ينقن كتابة نصوص لا تخلّ بشروط المعرفة ولا يفتنون الكتابة، تجمع جميعا ذكيا المنزع الذاتي الذوقي والإنطباعي إلى الموضوعية ورسالة المعرفة والاستنتاج المنطقي. وهي أيضا نصوص مشدودة إلى المغامرة وارتداد السبل الجديدة.

الحياة الثقافية

اليأس : جبل الحياة السري

تأليف : سيوران

ترجمة : يوسف خديم الله

ان عناوين كتبه وحدها تدلّ عن رؤية للعالم يائسة، عدمية. غير انها تجلّت اسلوبياً - في كتابة «مرحة» واثبتت لا منهجياً، على مفارقات مشيرة:

ملخص التعمّن (1947)

اقيسة المرأة (1952)

الهواء العيش (1956)

سيوران رجل عزلة، متشائم راديكالي. فسخ علاقته باكرا مع «الفلسفة الجامعية المهنية» واختار سيلا «كلاسيكيا» آخر. انه مفكر شذرات، فيلسوف «مضاد» يحب Heine الذي كان يفضل ان «يؤلف من همومه الكبيرة اغاني شعبية خفيفة» يتسكّع هاينه دائما في حديقة اللوكسمبورغ بدل الجلوس على رصيف المقهى لاستعراض «كاريزم المثقف» امام فضول السياح.

سيوران رجل عزلة استعان على الحياة بالتفكير في الموت. يقول في «اقيسة المرأة»: لست احيا لولا القدرة على ان اموت متى بدا لي ذلك مناسباً: كنت ساقبل نفسي لا محالة، منذ امد طويل، لولا «فكرة الانتحار».

لعلّه لذلك فقط، عاش طويلا شاهدا وشهيدا «مسترجعا ملتزما» (بماذا؟) على بريق انحطاط معمم يراوح بين اعتقال الفرد وعقلنة المؤسسة، مسترشدا بجماعة شوبنهاور السوداء، الذي اورثه عياء ساعرا من الحياة وخللاصا ممكنا في موت خاص.



اميل ميهاي سيوران: ولد في رومانيا يوم 8 افريل 1911 هاجر الى باريس سنة 1937، فاستقر فيها نهائيا حيث مات يوم 20 جوان 1995. غادر لغته الام ايضا، اذ بعد تأليف اولي بالرومانية، نشر كل كتبه بعد الحرب الثانية مباشرة في اللغة الفرنسية. قال في كتاب /حوار نشر في شبه سرية سنة 1990 من طرف صديقته «سلفي غودو» ضمن منشورات (كورتي corti): ان اكون رومانيا لعة اتحملها اليوم.

اثناء عبوره بياريس كتب اليّ ناشر امريكي يطلب
مني إن كان بإمكانه مقابلتي في «مكتبي».
مكتبي؟!
ذلك ما يشير الغثيان الابدئي.
تجاه الهاتف والسيارة، امام اصغر وسيلة، يصيبني
فزع وتقرّر لا يحتملان.
كل ما انتجته العبقريّة التقنية يلهمني رعبا ساحقا.
انه شعور عدم الانتماء الشامل الى كلّ رموز العالم
الحديث.

اعيش في القنادق منذ خمس وعشرين سنة.
ذلك يضمن امييزا: لسنا مشدودين الى اي مكان،
ولا ننشئ شيئا.
عابرون.
احساس ان نكون في وضع تأهب دائم وادراك
لحقيقة، كم هي مؤقتة!

أشعر أنني خارج كل شيء، خارج ما نسميه "كل"
لا بد أن قدرا تلبس بي.
إنني مفتون وحبّيس.
لكن من الذي يجبّسني؟

ماذا تفعل؟
انتظري.

في ما يلي، «ترجمة» لبعض الشذرات مما عثر
عليه من كرّاسات نشرتها «غاليلمار» في نوفمبر
1997، حيث يعترف مرّة أخرى بأنّ الكتابة ثار.
أنّني فيلسوف يصرخ.
افكاري، ان كانت افكارا، تنبح.
انها لا تفسّر شيئا، بل تتفجّر.
شجاعتي سلبية، موجهة ضدي
وجّهت حياتي خارج المعنى الذي عيّنته لي.
لقد اعقت مستقبلي.

أمس،
في القطار العائد بي من «كومبانيا»
قبالتي، شابّة (19 سنة؟) مع شاب.
احاول مقاومة الاهتمام الذي يشدني الى الفتاة، الى
فتتها
لكي اتوصّل الى ذلك، اتخيّلها ميتة، جثة قديمة.
عينها، خذاها، انفها، شفتاها، كل ذلك في حالة
انحلال تام.
لا شيء كان كذلك فعلا.
انّ فتنتها المنبعثة منها تضغط عليّ دائما.
هكذا هي معجزة الحياة!

إن عجزني عن ممارسة الحياة لا يعادله سوى عجزني
عن تأمين القوت.
النقود لا تلائمني.
بلغت السابعة والأربعين دون أن تكون لي موارد
لا أستطيع التفكير في أي شيء بلغة المال.

كتلة الشحم هذه البلهاء والمنهكة، لم تكفّ عن
الاستحواذ عليّ: يصعب
ان نمش على صورة افضل للمل احقق كثيف وبدائي.
(اسد البحر الحامل هذا، هو انا. لذلك يتبعني
ويستحوذ عليّ).

ازمة الملل، تلك التي اصابني في سنّ الخامسة
(1916)، ذات ظهيرة لا
انساها ابدا، كانت اول صحوة وعي حقيقية.
ان تلك الظهيرة تؤرّخ ولادتي ككائن واع.
ما الذي كنت قبل ذلك؟
مجرد كائن.

اتاي بدأ بهذا التصدّع وذاك الكشف معا، كعلامة
فصيحة على الفليحة المزدوجة للملل.
هكذا، دفعة واحدة، شعرت بحضور اللاشيء في
دمي، في عظامي، في نفسي وفي كلّ ما يحيط بي.
كنت غاويا كالاشياء، لا سماء ولا ارض، انما
مدى واسع من الزمن، من زمن منحط.

ما كان يمكن ان تكون لي هويّة، لولا الملل.
الملل لقاء مع الذات، عبر ادراك بطلان الذات
نفسها.

مللي قابل للانفجار،
ذلك هو امتياز على الملولين الكبار، الذين كانوا
عموما طيعين و ديعين.

لا تخسر شيئا، طالما اننا مستأوون من أنفسنا.

منعتي أن أرى الشمس تنفجر، تنشطى وتغيب إلى
الأبد.

بأية لهفة وأي ارتياح أنتظر وأتأمل المغارب؟

حصل ان اشفت على اي شيء، حتى على قطعة
معدن، طالما ان ما هو كائن يبدو لي مهما، عائر
الخط غير مفهوم.
ربما الصوّان يعاني، هو ايضا.
كلّ ذي شكل يعاني.
كل من فارق القديم ليتابع مصيرا منفصلا يعاني.
المادة وحيدة.

كلّ ما هو كائن وحيد.
لا احد، يستطيع ان يخلص هذا العالم من عزلة
عتيقة كهذه.

انني مندهش من الوقت الذي خصّصته للتّحبيب على
كل شيء، وعلى نفسي بالخصوص.
غير انني عديم القيمة بدون هذا الوقت المبدد.

بالامس، رايت في حديقة الثّبات اسد البحر يغادر
حوضه لينمس تحت الشمس..

لولاه، لتهاولى أغلب الناس فرائس لامراض عقلية
مجهولة.

إن العافية عندي تتمثل في العدوان.
لا أخشى شيئا أكثر من الانهيار البطيء الهادئ.
أن الهجوم أحد شروط توازني.

يشغف كبير إهتمام بالله وبالألئفه من الأشياء.
كل ما يقع بين هذا وذاك، من القضايا الجديدة، يبدو
لي غير محتمل وبلا جدوى.

في محطة الشمال
ساعة كبيرة تشير الى الوقت: 43-16د
توهمت ان الدقيقة هذه، لن تعود ابدا وانها اختفت
للابد، وضاعت في الكتلة المجهولة للنهائي المحتوم.
كم تملو لي نظرية العود الابدي باطلة، بلا اساس!
كل شيء يضي الى الابد.
لن التقي هذه اللحظة بالذات.
أن كل شيء فريد وبلا اهمية.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

فات شهر من الطقس الجميل، ذي السماء المغيمة.
كنت مدى حياتي، محباً للطقس الرديء.
السحب تطمئنني.
عندما اراها عابرة صباحا وانا في سريري اشعر بطاقة
على مواجهة يومي.
غير ان الشمس لا تلتمني.
ليس بداخلي ما يكفي من النور لاتصال معها.
أنها لا تفعل شيئا سوى إيقافني وتحريك ظلماتي.
ان عشرة ايام لازوردية تجعلني في حالة مجاورة
للجنون.

سألني الطيبب الذي زرته بالامس ان كانت لدي
«نوايا انتحارية».
اجبت: لم يكن لدي غير ذلك، طول حياتي.
نظر اليّ بارتياح.
اعني، ببلاهة!

بالعادة المزججة التي تجعلني أفكر ضد أحد ما أو
شيء ما!
ألا تكون الحاجة الى الصراع الفكري نابعة من خيـث
ظلمي أو جبن في الحياة؟
لا شك أن لي شجاعة وأنا أكتب، تخونني، أمام
خسومي...

اشرح لفلان الذي ينتحب لاعتقاده انه المسؤول عن
انتحار زوجته ان الانتحار
ذاته كان يسكنها وانها لم تكن تنتظر سوى ذريعة
لتقتل نفسها، وانه ان كان مذنباً، فلاته وقر لها هذه
الذريعة، ليس اكثر..
«كان الانتحار يسكنها، كالندم الذي يسكنك» قلت

الكتابة، بالنسبة لي ثار.
ثار من العالم ومني.
إن كل ما كتب نتاج ثار، تقريبا، وبالتالي، عزاء.

لا شيء اقول؟ لا يهم.
إن هذا الشيء حقيقي ومثمر، لأنه ما من حوار
عقيم مع النفس.
إن شيئا ما يولد دائما. على الاقل، أمل العثور على
الذات، يوما ما.

من انت؟
أنتي الرجل الذي يزعجه كل شيء. اريد ان أترك
لحالي وان لا يُهْتَم بي.
اجتهد ان لا اثير انتباه احد
مع ذلك . .

له.
ما التدم؟
إنه إرادة أن نكون مذبذبين، متعة أن نتأكل، أن نرى
أنفسنا ونشعر أننا أكثر
سوادا مما نحن عليه.

عندما نكون وحدنا، لا نشعر أننا نبلّث الوقت، حتى
وان كنا لا نفعل شيئا.
غير أننا غالبا ما نبدّه عندما نكون صحبة الآخرين.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تحليل العنوان السينمائي «كسوة الخيط الجائع» نموذجاً

سفيان الرقيقي*

يمثل أكثر من مجرد اسم تجاري، فهو جزء من «البضاعة» السينمائية، إذ أنه من المستحيل (أو من الصعب جداً) تغييره بعد الشروع في ترويج هذه «البضاعة». ونتيجة لهذه الخصوصيات، انجم اهتمام أرباب هذه الصناعة علاوة على تطوير البضاعة إلى تحسين «نوعية» عدد من العوامل «الهامشية» التي يمكن أن تساهم في تحسين رواج «البضاعة» مثل العنوان (أو الملحق الأشعاري أو الشريط الأشعاري أو الموسيقى أو توقيت الترويج... الخ).

من هنا بدأ الاعتناء «التجاري» بعنوانين الأشرطة السينمائية (وبرزت أمكانية تغييرها أحياناً من دولة إلى أخرى بدعوى ملاءمتها لثقافة ومزاج كل شعب)، إلى أن أصبح اليوم اختيار العنوان السينمائي اختصاصاً دقيقاً ومعقداً ويعيد كل البعد عن الاعتباطية أو التجريبية أو «البراقة»، إذ لم يعد العنوان يهدف إلى اختزال مضمون الشريط بل إلى تحسين أهميته التسويقية أي تطوير قدرته على إغراء أكبر عدد ممكن من «المستهلكين» وتوريثهم في (شراء) مشاهدة «البضاعة». فهل إن الألوان للتساؤل عن وضعية العنوان السينمائي التونسي من حيث وظيفته «الأغرافية»؟

للإجابة عن هذا السؤال يجب التمييز بين العنوان الملغى والعنوان الضمني والابتعاد، قدر الإمكان، عن التعميم باعتبار التطور البطيء للجوانب التسويقية والأشعارية في «الصناعة» السينمائية التونسية الناشئة.

العنوان الملغى والعنوان الضمني

يكتسي العنوان السينمائية الملغى في تونس أهمية خاصة لأن قلة العناوين السينمائية تضمّن لأي عنوان قدرًا من الشهرة والرواج المصطنعين، ذلك أن أي عنوان جديد يجيد، دون عناء، طريقته إلى عدد كبير من التونسيين ويحظى بعناية هامة في مختلف وسائل الإعلام وخاصة منها وسائل الإعلام الجماهيرية. ولما كانت جل هذه الوسائل في تونس عمومية (الإذاعة والتلفزة أساساً) واعتباراً إلى أن الأقلام التونسية، في أغليتها الساحقة، مدعومة من طرف السلطات العمومية، فإن



على غرار الاسم التجاري لأي بضاعة معروضة

للاستهلاك الجماهيري، يكتسي عنوان الشريط (يقتصر الحديث هنا عن عناوين الأشرطة الطويلة) أهمية بالغة خاصة في مستوى التسويق، وتبدو أهميته مضاعفة بسبب خصوصيات «البضاعة» السينمائية، ذلك أن هذه البضاعة تتتميز:

- بأنها لا تلبي حاجيات واضحة وثابتة ومكتملة لدى المستهلك،
- إن استهلاكها غير مضمون وهو يتأثر تأثراً كبيراً بعدد من العوامل التي لا علاقة لها بالوعائية أو بالقيمة أو بالتمن مثل العنوان الذي

عنوان شريط معين، ما إذا كان سيُشاهد هذا الشريط أم لا وذلك بعد أن يقوم بتحليل سريع للعنوان وما يمكن أن يقدمه له من توضيحات حول موضوع الشريط وإيهامات حول طريقة المعالجة، كانت هذه المحاولة التي تتجاسر على أحد أحدث العناوين السينمائية التونسية («كسوة الخيط الضائع» سنة 1997) لتحليله (قبل مشاهدة الشريط) وبالتالي دون ربطه بمضمون الشريط.

وتجدر الإشارة إلى أن «كسوة الخيط الضائع» هو عنوان أو شريط طويل للمخرجة (كلثوم برزاز) لا يكاد الجمهور العريض يعرف عنها أي شيء، وهو لذلك مضطر للتعامل مع هذا العنوان دون أي أحكام مسبقة أو مرجعيات محددة.

«كسوة»: عنوان نسائي

إن أول مدخل لقراءة هذا النوع هو الانتباه إلى أنه بلاطء نسائي. فإذا كان برزور أي عنوان سينمائي لا يزال يعتبر في تونس حدثاً ثقافياً «استثنائياً» يستحق الدرس والاهتمام (لأنه لا يتكرر إلا بمعدل مرتين في السنة منذ 32 سنة) فإن أمضاء امرأة تونسية لشريط سينمائي طويل أمر نادر جداً يستحق الانتباه إليه، فتونس لم يسبق أن «خرجت» للعالم إلا أربعة أسطر طويلة «نسائية» (4).

وتختلف «مقننات القصور» فإن الأمضاء النسائية لشريط «كسوة» يعطي للعنوان (وبغير مبرر منطقي) دلالات «نسائية» فتصبح «كسوة» في ذهن المثالي نسائية حتى قبل مشاهدة المعلق الشهاري للشريط وإحلال أن لفظ «كسوة» في العامية التونسية يمكن أن يدلّ أيضاً على البذلة الرجالية الحديثة (Costume).

ونظالاً من هذا البعد «النسائي» يتحول العنوان الضمني إلى إغراء بالكشف عن قصة تفضح من الدخائل الكسوة (ورمزها... الخ) ووعد بتسليط الضوء على «عالم (ال) فتاة (ال) تونسية في لحظات هامة من حياتها الشخصية وتشير بحساسية «نسائية» (مرهقة) في تناول موضوع المرأة والذي يبدو (من حسن حظ «كسوة») من خلال آخر الأفلام التونسية التي اتخذته محوراً رئيسياً لها (بنت فاميليا وصمت القصور) أن المرأة قد نجحت أكثر من الرجل في التعبير عنه. وما إن عنوان آخر لشريط سينمائي تونسي «ناجح» كان، إضافة إلى اهتمامه بموضوع المرأة بإمضاء نسائي (صمت القصور لتقيدة التلاتي سنة 1994) فإن «كسوة الخيط الضائع» قد تنطلق لدى الجمهور السينمائي برصيد هام من الأحكام المسبقة الإيجابية لجرد أنه عنوان نسائي (5).

أهمية ذكر أي عنوان سينمائي في وسائل الإعلام (الرسمية) لا تعكس بالضرورة قيمة الشريط أو رواجه الجماهيري.

ولم تعرف العناوين التونسية بعد، ربما بسبب هذا البعد «الرسمي» للعنوان انتاجاً ونشراً، أي تحليلاً معقفاً يكشف إبعادها الضمنية التي تلعب أدواراً رئيسية في تحديد كيفية تقبل الجمهور لهذه العناوين ولأفلامها.

وربما لنفس السبب أيضاً، يقع عادة، تصنيف هذه العناوين (بشيء من التعسف) حسب دلالاتها الأولية أو حسب مضمون أسطرقتها، أي عناوين فنية وأخرى فكرية وثالثة تجارية... إلخ وأوضح أن مثل هذا التصنيف المعيارى للعناوين المعتمد أساساً على العنوان المعلن (أو على أهميته الموازية في الإعلام الرسمي)، لا يمكن من فهم أو تحليل بعض العناوين التي قد تتخذ دلالات لا علاقة مباشرة لها بنص العنوان.

فهنونا «صيف حلق الوادي» (وبدرجة أقل) «بنت فاميليا» قد اتخذتا دلالات إيجابية معينة أدركها الجمهور التونسي دون أن تكون نابعة من نص العناوين وإنما من المعرفة المسبقة للجمهور بالمخرجين، (1)، ذلك أن هذا الجمهور وخاصة منه الجمهور السينمائي، الذي أقبل، منذ بضع سنوات، على شريط «عصفور مطبخ» بنهم استثنائي وتفاعل مع «ريح البد» من قبل، على جرأته، بكثير من الحساسيات وتابع بقدر ذلك باهتمام تجربة الثوري بوزيد في أفلامه التالية وفي الأفلام التونسية الأخرى التي شارك فيها، لا يمكن أن يتعامل مع عنواني «صيف حلق الوادي» و«بنت فاميليا» بحياد أو براءة. هذان العنوانان قد أحالا الجمهور السينمائي إلى عالمي المحفور الأخلاقي والمكبوت الاجتماعي وإلى مجالات متعة معروفة ومطلوبة لا علاقة لها بنصي العناوين ودلالاتهما (خاصة وأن بعض الصحف التونسية تعرضت، قبل ترويج الشريطين، إلى ما قد يكون فيهما من مواقف «جريئة» ومتحيرة).

فالعنوان الأول يمكن أن يصبح تذكيراً ضمنيّاً، للجمهور باغنية «بساط الريح» لتسريد الأرض التي يشغى فيها بغزلان تونس على الشطوط تصوم في... حلق الوادي (2)، أما «بنت فاميليا» فرغم أنه عنوان يحتمل عدة تاويلات، فإنه يحيل إلى لهجة استهزاء عادة ما تستعمل بها هذه العبارة العامة لاستنكار فعل لا أخلاقي صادر عن فتاة مقترض إلا يصدر عنها مثل هذا الفعل، فالأغراء في هذا العنوان متعدد الأوجه لكنه يظل أخلاقياً بدرجة أولى (الفعل المشين في حد ذاته) (3).

واعتباراً لكل ما سبق ذكره، ونظراً إلى أن العنوان أوسع انتشاراً من الشريط، وأن المخرج كثيراً ما يحدد، من خلال

كسوة الخيط الضائع: عنوان ام عنوانان؟

لعل أول ما يلتفت الانتباه في نص هذا العنوان هو أنه مكون من مقطعين مختلفين أحدهما رئيسي والآخر فرعي . وهذا في حد ذاته امر نادر في السينما التيسية التي لا تكاد تعدّ، من اصل 70 عنوانا، الا عنوانين من هذا القبيل («كرة واحلام، عبد المجيد الشثالي» و«حلقاوين» و«عصفور سلح» وهو ما يطرح عدة اسئلة: كيف يمكن تاويل مثل هذا الاختيار؟ وهل هو اختيار واع ام اعتباطي؟ هل يعني وجود اكثر من موضوع رئيسي او اكثر من مدخل لقراءة الشرط؟ هل هو دليل تردد امام خيارين ؟ أم ان الامر لا يعدو ان يكون مجرد ثثرة غير مبررة؟

وإذا كان من الصعب الاجابة على مثل هذه الاسئلة من خلال تحليل العنوان فان مجرد ثارتها من شأنه اثناء هذا التحليل وتعميق فهم الشرط، وبالمقابل، فانه من اليسير ملاحظة تأكيد العنوان على وجود ازدواجية ما وتدو هذه الازدواجية متعلقة بامرين مختلفين بدون رابط متلفي واضح بينهما، فالعنوان الفرعي يبدو مستقلا عن العنوان الرئيسي الى درجة يمكن معها الاكتفاء باحدهما عنوانا رئيسيا للشرط.

فهل يتعلق الامر بعنوانين مختلفين ومستقلين من بعضهما البعض في مقام لا يحتمل اكثر من عنوان واحد أم ان الامر مجرد وجوب (هويتين) لعملة واحدة؟

للاجابة عن هذا السؤال ينبغي تحليل كل من المقطعين ثم البحث عن الرابط بينهما .

تحليل مقاطع العنوان

يتكون نص العنوان من مقطعين هما:

أ- المقطع الاول: مثل بالذلات

لقد جاء لفظ كسوة (العنوان الرئيسي للشرط الذي يكتبه به عدد من الصحفيين ومن الجمهور بديلا عن العنوان الرسمي)، لفظا واحدا وتكرة، ولعل التعريف بالالف واللام قد حذف لكي لا يصبح العنوان من صنف العناوين المعهودة في السينما الوثائقية (6) ولؤكد ان الشرط يتعرض الى قصة كسوة معينة ولعل هذا المقطع يرفض لنس السبب ايضا التعريف بالاضافة ليكون اكثر «روائية» وتشويقا ووسع جمهورا.

اما من حيث الدلالات والايحاءات، فان لفظ «كسوة» يحيل الى عوالم متعددة ومتداخلة لعل أهمها: اللباس (التقليدي) والجسد (النسائي) والاحتفال (بالزواج)، ذلك ان كلمة «كسوة» تستعمل عادة للدلالة على صنف من اللباس

النسائي التقليدي الذي ترتديه المرأة التونسية ليلة زفافها (كسوة العروس) او اثناء زواج احد المقرين .

وتكاد كل المحاور التي تحيل اليها «الكسوة»، وخاصة منها ثالث اللباس والجسد والاحتفال، تلتقي في كونها تعبّر عن مظاهر اشكالية (aspects problématiques) لهوية جديدة ممزقة بين هويتين متصارعتين (احدهما تقليدية والاخرى حديثة) وهي مظاهر تختزل بعض أبرز أوجه الصراع بين هذين الهويتين والذي يتخذ اشكالا سريرية في بعض المناسبات الاجتماعية (مثل الزواج) التي تكاد تنتهي فيها المسافات الفاصلة بين ما هو موغل في التقليدية وما هو في قمة الحداثة، وبين ما هو شخصي الى ابعد حد (الفرح والسعادة والجسد...) وما هو اجتماعي وبين ما هو فردي بحث وما هو جماعي وبين ما هو ديني (الفاسحة)، وما هو علماني (المهر المحدد قانونيا بدينار واحد) وبين ما هو اخلاقي وما هو غير ذلك... الخ، فالكسوة تختزل في كل تلك المفارقات وتقف وسط كل تلك المتناقضات بمثابة حدود وهمية، اذ تميز بانها:

- احد الشروط الاجتماعية (الضمنية) للزواج ، فالزواج التونسي (بما هو كان تقليديا او حديثا) لا يكاد يصبح بدون هذا اللباس (التقليدي) الذي يفرض حضوره حتى في احد أشكال الزواج المدني الذي تحتضنه البلديات ولوقت قصير .

- لباس تقليدي «محايد» من حيث دلالاته (وربما لذلك عرف كيف يعايش الحداثة)، فهو يرمز الى التقاليد دون ان يضفي عليها بعدا مقدسا او فلكلوريا (مالية) او دينيا (الجبية)... الخ، وهو ما يترك المجال واسعا للتعامل التقدي مع هذا اللباس وما يمثله (ومع الماضي عموما).

- لباس خليج اذ انه بقدر ما يستمر ارجل المرأة بقدر ما يكشف صدرها وذراعها (وهو امر متفق عليه ومقبول اجتماعيا من طرف جل العائلات بما في ذلك اغلب العائلات المحافظة) وهو اذ يخلع عن المرأة بعض ثيابها فانما يخلع عنها بعض (اوكل) الوصاية الابوية التي حتى وان تمت احائنها لاحقا الى الزوج فانها تتعرض بمناسبة ارتداء الكسوة (وحسب طبيعة الكسوة ودرجة سفورها) الى زلزال عنيف جدا (يعلى جزئيا وموقتا هذه الوصاية ويغير طبيعتها وحجمها واحد اطرافها).

- لباس ثقيل (ثقل التقاليد) ومتعب يكاد يمنع المرأة من الحركة العادية (من المفارقات ان التقاليد التونسية تخصص عدة ايام لتزيين وتهيئة جسد المرأة لشهر العمل وتعرض عليه

العنوان على أمل أن يختلط لدى الجمهور الدال بالمدلول فيصبح للدال وبالتالي للعنوان بعض من اغراءه (الجنسي) الخاص بالكسوة.

- شي. عادي، فالكسوة ورغم قيمتها (الكرائية) الباهضة ورغم ارتباطها بتناسبات استثنائية، تعتبر «شيئا» عاديا إذ تلبسها أي فتاة تقريبا ويقع (في أغلب الأحيان) تاجيرها دون اعارة أي اهتمام إلى كونها «عذراء» أم لا، ولذلك لا يمكن أن ترتقي الكسوة إلى مستوى البطولة (خاصة وانها بدون تعريف أو نعت بخلاف صفائح الثوري بوزيد الذهبية أو عرس الوحشي القصري..). إلا كرمز مكثف لجملة من الأفكار والاحاسيس والتي لا يمكن كشفها الا من خلال تحليل كامل العنوان بشقيه الرئيسي والفرعي.

فهل أن العنوان الفرعي سيفك رموز العنوان الرئيسي أم يريدنا غمضا وتشويقا؟

ب- المقطع الثاني: أو فن الاغراء

يوصل المقطع الثاني من العنوان السير في نفس اتجاه التشويق والتشويق والاغراء الذي سلكه العنوان الرئيسي مع تأكيد خاص على البعدين الروائي والرمزي، وقد جاء العنوان الفرعي، مبتغيا كليا عن العنوان الرئيسي، فهو مذكر (فالخيط اسم مذكر بخلاف الكسوة) ومعرف ومتعوت غير أن كل ذلك لم يقدم أي اضافة إلى المقطع الاول إذ انه لم يزد الكسوة أي روت أو كمال أو اثر بل زادها تفكيكا وإبهاما وغموضا (الضياغ).

وهو ما يدفع للمغامرة بالبحث عن مدلول هذا المقطع (الخيط الضائع) في الثقافة الشعبية عموما واللغة العامية تحديدا. ففي اللغة العامية يمكن أن يحيل أي حديث عن «الخيط الضائع» إلى امرين:

- ضرورة البحث عن «راس الفتلة» لفهم كل ما قد يبدو معقدا (أو مخيل في كبة)، ذلك أن «معالجة» الامور المعقدة تتطلب ادراك ما هو الاهم والتشخيص بين الاصل (السبب) والفرع (النتيجة)، والتحصن بقدر من المنهجية التي تقوم على بدايات وافتراضات ثابتة (وجود راس الفتلة) وعلى خطة عمل واضحة (كانك خياط تبع الغرزة) قصد بلوغ هدف محدد (راس الفتلة).

وهنا «راس الفتلة» (أو الخيط الضائع) لا يحيل إلى موضوع يعينه بقدر ما يشير إلى منهجية عمل (أو بحث) بانها هدف واضح ودقيق (راس الفتلة أو الخيط) انطلاقا من اشكالية قائمة (الضياغ).

قبيل «الموعد الحاسم» كسوة ثقيلة يمكن أن تترك من التعب والالام ما قد ينسيه أي حس جنسي!).

- يعتبر حملا (فتنازم) نسائيا صرفا لا علاقة (مباشرة) له باحلام الرجال ذلك أن الفتاة (التقليدية) هي التي توقف احلامها عادة على «كسوة» الزواج التي تكاد تختزل جل احلامها الجنسية والنفسية والمادية والاجتماعية ذلك أن بعض مخلفات الحياة الاجتماعي تجعل فارس احلام الفتاة التونسية لا يأتي في المخيال النسائي التقليدي على حصانه الازرق وتجعل الزواج قيمة شبه مجردة تكفي المرأة عادة بالتشهير ببعض رموزه، لذلك تختزل احلام بعض الفتيات (ودعاء بعض الامهات) في كسوة (أو حنة) العرس أو في أي شيء آخر له علاقة بالاحتفالات التي تسبق الزواج.

- لباس «لا طبقي» باعتباره أن جميع شرائع المجتمع تستعمل نفس العبارة للدلالة على نفس الشيء تقريبا والذي يظل متشابها في الظاهر حتى وإن اختلفت مكوناته وقيمتها المادية، فهو لباس مستعمل من طرف مختلف شرائع المجتمع (الحفري)، ويمكن اعتبار «الكسوة» على قدر من «الشعبية» سواء اكد أو مدلول (بخلاف عبارة «شيء» مثلا والتي تنتمي إلى عالم الزينة النسائية ولكنها مخبرية تستعمل لدى فئة معينة وتدل على شيء تخبري وشخصي) ونجد وخالد وثمين..).

- ذو لون ابيض، في أغلب الأحيان، وهو لون يحيل عادة إلى جملة من الرموز الايجابية التي تتخذ في هذا السياق ابعادا اخلاقية واجتماعية واضحة (العذرية والنقاء والطهارة) ويمكن اعتبار أن الايحاء بالألوان من خلال العناوين امر نادر ورشيق وقد تكون فيه إشارة مقصودة إلى أهمية (الخيال) البصري في الشريط وعلان لطموحات «سينمائية» متطورة وتلويح بمنهجية ايجانية تقطع مع (العناوين ذات) الخطاب المباشر.

- لباس مغر جنسيا: فبالاضافة إلى شكلها الخليل، فإن الكسوة تستوجب عادة بعض مظاهر الزينة وعدد من ادوات الاغراء الجنسي (حثة و«حرقوس» وقيافة وحلاقة وعطورات واكسسوارات ملابس وخاصة حربة وجرة تعبير الجسد عموما وملامح الوجه بصفة خاصة..)، فمن الناحية الوظيفية البحثية، تهدف الكسوة إلى لفت الانتباه وإلى اغراء الزوج جنسيا وإلى إبراز جمال العروس (مع الإشارة إلى أن مفهوم الجمال يميل عادة في مثل هذه المناسبات إلى الاقتراب من مفهوم الاغراء الجنسي).

وإذا كانت الكسوة (كممدلول) أداة «للاغراء الجنسي»، (ولفت الانتباه) فمن الذكاء التسويقي اعتماد هذا اللفظ في

- أو القيام بنفسه (بصفة واعية أو لاواعية) بالربط بين المقطعين، وحيثما يصبح للعنوان معاني جديدة ومتعددة ولعل أكثر ما يمكن أن يستفز الجمهور في هذا العنوان إضافة إلى غياب الفعل (وتقديره بحث) هو ارتباط هذا الفعل (غير الملحق) ارتباطا وثيقا بهدف بسيط ودقيق (هو أحيانا رمز الدقة: الحيط) ليس له من التعريف غير الضياع وبذلك يصبح الفعل (البحث) مغامرة صعبة أو مستحيلة وهو ما يجعل هذا العنوان مثيرا ومشوقا ومغريا.

وفي حالة الجمع بين مقطعي العنوان يفتقد الحيط قيمته المجردة كحيط ليصبح رمزا لذلك العنصر الأولي الضروري لبناء شيء استثنائي (الكسوة).

واعتبارا إلى أن العنوان جعل الكسوة تسبق الحيط، يصبح للحيط إضافة إلى دلالاته المادية كعنصر بناء دالة مهجبة كعنصر تفكيك لهذا «البناء» الاستثنائي (الكسوة الجميلة التي يريد بها - يكون تعبيرا ظاهريا عن أقصى درجات الفرح والسعادة - هي أكلة بشقلا وبورمورا بلسندللمراة وللمكره).

فالحيط هنا، مزال للكسوة يصبح دعوة لتفكيكها (7) أي دعوة إلى «تحريك» زومانه على معنى المثل الشعبي المعروف، بل يمكن اعتبار دعوة لتفكيك كل ما هو رمز للهوية (الذاتية والاجتماعية) أو غنونا للسعادة (المفترضة) ولكل ما هو واجهة جميلة ومنمقة بصفة مصطنعة (الكسوة) تختفي وراءها بعض المسلمات الاجتماعية والتقاليد التي قد تكون بحاجة إلى مراجعة.

فالعنوان إذن عميق الدلالات ويحتمل قراءات مختلفة خاصة وأن الكسوة (رمز التقاليد والجسد النسائي المحتفل به) متقدمة «زمنيا» (في العنوان وفي الواقع) عن العناصر الأولية المؤسسة لها (الحيط)، فالحيط هو ماضي الكسوة وجزء من تاريخها وبذلك فإن الانتقال من الكسوة إلى الحيط هو دعوة إلى تسلط الضوء على الماضي (المؤسس للحاضر) كما أنه دعوة إلى الاهتمام ببعض الجزئيات «الاصولية».

ترتيب عناصر العنوان قد جاء:

- في المستوى الأول لقراءة نص العنوان والمعتمد على الناحية البصرية: بطريقة تشبه ما يعرف في لغة السينما بـ«زوم إلى الأمام» (كسوة ثم حيط أي الكل ثم الجزء).

- أما في المستوى الرمزي، فيمكن اعتبار أن هذا الترتيب هو بمثابة «زوم إلى الخلف» (بانجماه البحث عن الأصول المؤسسة للكسوة: الحيط).

فالتقليد للعنوان يتتبع بين هذين «الزومين» للتعاكس إلى

- أن الجهد المثار إليه سابقا للبحث عن الحيط (أو عن رأس الفتلة) قد يبين لاحقا أنه عديم الجدوى أو ذو نتائج متواضعة إذا انتهى الأمر على معنى المثل الشعبي «حل الصرة تلقى خيطه» وهنا تصبح الأشكالية مزدوجة: وجود الحيط وقيمته. مبهغلا وجود رأس الفتلة الذي يمكن اعتباره إيجابيا (يرتب عنه بداية الحل أو الأتارة)، فإن وجود الحيط في هذا المثل الشعبي رمز للسلبية ولكل ما قد يبدو مهما أو معقدا أو مصيريا وهو في حقيقة الأمر تافه ووضع غير ذي معنى (وجود الحيط هنا يعني بداية المراجعة النقدية).

أما إذا «حمل الصرة» ما تلقاش خيطه (لأن الحيط ضائع)، فنكت أنما قمة المأساة أو هي أقصى درجات التشويق وهي في جميع الحالات دليل على وجود خطأ منهجي في البداية (الافتراضات الأولية) التي قد تكون بحاجة إلى مراجعة حذرة.

ولعل اختيار كلمة ضائع بدل مفقود يعود إلى أن الأولى تحتوي دلالات أكثر درامية وقوة من الثانية من حيث المعنى (مقد أي غاب في حين ضاع بمعنى هلك وتلف) ومواقف أكثر نقدا من حيث الصيغة (ضائع اسم فاعل والمفقود ليس مفعول)، غير أن ما يلتفت الانتباه هو أن الترتيب «والمواقف» في صيغة اسم فاعل (ضائع) يوحي بوجود فعل وفاعل والحال أن الأمر يتعلق بالضياع (أي الفعل السلبى والعشوائي المسايي وظلينا لا فعل والافاعل) في عنوان لا فعل فيه.

وتتخذ غياب الفعل أهمية خاصة لأن «المسافة» الفاصلة بين مقطعي العنوان أي بين الكسوة والحيط (الضائع) تبدو كبيرة جدا وغامضة وبحاجة ماسة إلى فعل يوضح العلاقة المفترضة بين المقطعين.

العنوان الكامل أو الفعل الغائب

بناء على ما سبق، يتخذ العنوان دلالات ومعاني «استفزازية»، فالعنوان رغم بساطة كلماته ووضوح هدفه (الحيط في العنوان هو البطل المبحوث عنه) والاقصاح عن أشكالته (الضياع)، فإن صيغته الثنائية المفروضة دون أي تبرير وأصبح تصدم الجمهور.

فالعنوان «الاصلي» يفترض إضافة كلمة جوهرية يبدو أنها حذفت لتأكيد أهميتها، إذ العنوان لا يستقيم معن دون كلمة (أو علامة) تربط بين مقطعيه أي بين الكسوة والحيط (الضائع) وتجعلهما «يتعاضدان» (في العنوان) بصفة «معقولة» وواضحة ومتوازنة، وهو ما يجعل الجمهور يختار أحد أمرين:

- التمسك بنصف العنوان فحسب، واعتبار النصف الباقي من قبيل الحشو.

في اختيار العناوين والذي ينطلق عاد من الشريط لتحفل باسم البطلة (أم عباس، عزيزة، حبيبة مسكية...) أو بالابطال وصفاتهم أو مهتهم «البطولية» (خليفة الاقصر، السفراء، الملائكة، الهانسون، بزناز...) أو بالحدث «البطولي» (الحرس، انتصار شعب...) أو بمضادات البطولة (الحفارين، حلق الرادي، السيدة...) أو بزمنها (ليلة السنوات العشر، خريف 86...) أو بفناء البطولة مقرونا مع زمنها أو مع بطلتها (فاطمة 75 وردف 54...) أو بالأفعال البطولية (مجد، عبور، الخ...).

خاتمة: المعلق الإشهاري والعنوان

مثلا كان للشريط عنوانان، فإن له معلقين اشهاريين وقد جاما متساويين مع العنوان سواء من حيث البحث عن «الافراء» أو «التشويق» أو خاصة من حيث التأكيد على ابداعية الهوية (كل منهما مزدوج اللغة)، فالمعلقان بمثابة وجهين لعملة واحدة تظهر فيهما نفس المثيلة بلباسين مختلفين الى حد التناقض، فقد اختص احدهما بباراز الكسوة (العربي) والاخر لباس (السوري) لنفس الفتاة

فمن جهة الزاوية، يمكن اعتبار ان المعلقين الاشهاريين يشريطون «كسوة» متناغمان مع طبيعة العنوان، (ففيهما من تشوين والاعواء وايضا من الفككورية والوثائقية» بقدر ما في العنوان)، ولكنهما اجابا على بعض استلته فانهما يطرحان بدورهما عدة اسئلة (ليس هذا مجالها)، بهما منها هنا ما هو مرتبط بالعنوان.

فالمعلقان يؤكدان ان لفظ كسوة الوارد في نص العنوان يعني فعلا كسوة عروس ولكن الصورتين اللتين تضمينها المعلقان وان كانتا مفهومين من حيث الشكل، فانهما غريبتن نوعا ما من حيث المضمون:

- فمن الناحية الشكلية (حجم اللقطة): لم يقع التركيز في المعلقين على وجه البطلة وإنما على كسوتها (التقليدية حينا والحديثة حينا آخر) وذلك في تناغم تام مع العنوان الرئيسي الذي يركز على لباس. وهذا الحجم يوحي ايضا بان الشريط لا يركز فقط على الوجه (الاحاسيس) وإنما ايضا على المحيط المباشر والقريب من البطلة مع التلميح الى وجود نوع من المسافة (النقدية) بين البطلة والمخرجة من جهة والبطلة ومحيطها (المتحرك او الداكن حسب المعلق من جهة اخرى).

- أما من حيث مضمون الصورتين فانهما يصدم المشاهد بما يلي:

- وضع «البطلة» في مواجهة المتخرج بصفة مباشرة (كأنما

ان تنفجر في وجهه، وعند مستوى الكلمة الاخيرة من العنوان قبلة التشويق، ذلك ان التدرج من المقطع الاول الى الكلمة الاولى من المقطع الثاني هو انتقال من الكل (الكسوة) الى الجزء (الحيط) او من الحاضر الى الماضي وهو ايضا تدرج من المبتدأ الى ما يقتضيه اتة خبر) تدرج عادي وسلس الى حد كبير غير ان التعت الذي «يقفل» نص العنوان يصدم للمتلقي بالشكالية الضياع (ضياع الحيط).

واذا كان العنصر المؤسس للكسوة ضائعا، فان الكسوة في العنوان لا تعرض الى مساواة نقدية حول صفاتها (فقط بل الى مساواة حول وجودها الفعلي.

فكيف توجد كسوة يحيطها ضائم؟ (كيف استواء الظل والمواد اوج؟). فالتعنوان اذن وخلافا لما قد يعلنه لا يحتفل بالكسوة (وكل ما يمكن ان نثله من تقاليد)، وإنما يدعو الى تفكيكها الى عناصرها الاولى بحثا عن عنصر ضائم يفترض وجوده (قد يكون هذا العنصر الصغير الضائع هو السعادة الصائغة تحت وطأة عدة عوامل لعل أهمها الكسوة، وبه تكون نثله من تقاليد وحضور لا عقلاني للماضي).

عنوان تونسي

كل ما سبق الاشارة اليه يؤكد بان العنوانان ذكرا في لادارة لاهتمام الجمهور التونسي واستغزاه ودهوته اياه الى نوع من المشاركة في لعبة البحث عن عنصر هام (ولكنه ضائع) انطلاقا من كل معروف (ولكنه نكرة).

وقد ساعدت «لغة» العنوان في جعله على هذا النحو، فالعنوان بالعامية التونسية البسيطة (لم تنطرف لتكون موهلة في العامية مثل بزناس وريح السد وشيشعان...). ولم تخلف في لغة عربية فصحي بعيدة عن الجمهور مثل عرس القصر والحطاف لا يموت في القدس...) فنص هذا العنوان (كسوة الحيط الضائع) اختير، على ما يبدو، بعناية فائقة ليؤدي نفس المعنى بالعربية الفصحى كما بالعامية.

ويمكن الاشارة الى ان زمن العنوان مثل لغته معلق بين الماضي والحاضر باعتبار ان «كسوة» عبارة عتيقة نوعا ما ولكنها لا تزال مستعملة بكثرة ومفهومة لدى جميع التونسيين، وكل ذلك من شأنه اعطاء العنوان انتشارا واسعا سواء في تونس او في الدول العربية.

ويمكن الاشارة الى ان ترجمة العنوان الى الفرنسية ظلت وفيه للمعنى التونسي الاصيل بخلاف عناوين اخرى اضطرت للتخلي عن المعنى الاصلي للعنوان لقائدة عناوين جديدة للنسخة الفرنسية من الشريط (8).

وعموما يمكن ملاحظة ان العنوان بعيد عن التبسيط المعتاد

العالم الخارجي «بفضل» مجلة شخصية صغيرة، هي وإن كانت رمزاً من رموز الحدائق، فإنها في نفس الوقت أيضاً رمز لمجتمع الوحدة والفردية والاستهلاك (والمظاهر).

ودون تحليل المعلقين الاشهاريين للشريط يمكن الانتباه الى انهما يواصلان ما بدأه العنوان من استغزاز واغراء للمستهلك (وكلمة مستهلك، مكسورة اللام، هي اسم فاعل على وزن مستعمل من فعل مزيد على وزن استعمل اصله الثلاثي هلك) فكلاهما يحاول وضع المستهلك في حيرة من أمره وجعله متلهفًا لاكتشاف حقيقة هذه الكسوة وصاحبيتها الغريبة، ودفعه الى حد من الاستغزاز ومن الاغراء، يصعب معه عليه مقاومة فضوله «الطبيعي» والامتناع عن الهولة لـ «حل صرة» العنوان (ومعلقين) من خلال «شراء» مشاهدة الشريط.

اذن يمكن اعتبار العنوان على درجة كبيرة من النجاح (نظرياً) من حيث وظيفة «الاغرائية» ولم يبق للمجهور السينمائي غير مشاهدة البضاعة على امل الا تكون كل «المشاهدات» الفكرية المرتبطة بالكسوة وخيطها الضائع قد استعملت بشكل سطحي او بعين سياحية، فدلالات العنوان المعطى والذهنية التي تثير اشكاليات جدية وخبطية ومطروحة حالياً بالحاج والى تحتمل بالهوية والالتزام والمراجعيات . . الخ

وللاسف فإن اغلب الافلام التونسية المنتجة في السنوات الاخيرة بصفة مشتركة (مع الغرب) والتي تعرضت بشكل او باخر الى هذه المواضيع الحساسة ، لم تفهم ما تستحق من العمق والصدق والنزاهة والاحساس (9).

تنتظر استنتاجاتها) بحيث يبدو حضورها اهم من حضور الكسوة.

- حضور البطلة بشكل منفرد والجمال ان «الطلولات» المرتبطة بالكسوة (وخاصة الزواج) لا تكون فردية، (تنيب) كلياً صورة الرجل في الملقق الاشهاري الاول ولا تظهر الا شكل صغير وثانوي في الثاني).

- اخفاء البطلة لعينها (خلف نظارات شمسية، والحال ان الصورة ليلية، في الملقق الاول وخلف شرود وتحديق بعيد ومتطرف في الملقق الثاني) وهو امر غير مألوف بل وغير منطقي لان اي فتاة (فضلاً عن عروس او بطلة شريط) تتفنن عادة (وخاصة في مثل هذه المناسبات: اي العرس او تصدر الملاحظات الاشهارية) في تزيين عينيها وابتزازها وابتزاز ما يفترض انه يشع منهما من مسعادة او فرح او احساس استثنائية اخرى (قد يكون ذلك متمعداً حتى يقع التخفيف من اهمية حضور البطلة وتوجيه نظر المتفرج الى الكسوة).

- وجود «العروس» (المفترضة) في وضعتين لا علاقة لهما بالزواج او بالاحتفالات التي يلمع اليها العنوان فهي في الملقق الاول: في سيارة تاكسي «تتبع» ايها امر غريب وغير معهود) والفة من خلال سقف «التجارة» وكأنها تريد بكسوتها التقليدية اختراق سقف الحدائق والاشجار نحو التقاعل الطبيعي والمباشر مع المحيط الخارجي او تتحسس الحركة الرقيقة حلف اطار «القفص» الزجاجي للسيارة المختومة» يعلم تونس في الملقق الثاني: في وضعية قعود (جمود)، ولباس غربي «خفيف» يكشف بعض جسدها، وهي مقطوعة عن

هوامش ومراجع:

- (1) فريد بوغدير وادوري بوريد من أشهر سينمائيين في تونس، والمجهور يعرفهما لا فقط من خلال اعمالهما وانما ايضاً من خلال حضورهما الاعلامي القوي والشائك والفكرهما حول حرية الصور وحرمة الابلايح . . الخ .
- (2) ويمكن اعتبار ان الملقق الاشهاري للشريط يؤكد هذه الفكرة، يمكن مراجعة «في ثقافة الصورة» المعلق الاشهاري للشريط صيب حلق الوادي «موجدنا» صيب الرقيبي مجلة الحياة الثقافية عدد 85 ماي 1997.
- (3) وهو ايض عراء درامي (صدوره) عن شخص معترس الا يصدر عنه مثل هذا العمل المثني) واجتماعي (انتماء الفتاة الى فئة اجتماعية «محفوظة») ويحذر التفكير، ان اللوري بوريد استعمل في شريطه السابق «صالح» من ذهب» جملة تتعامل معها المجهور وعدت شهيرة وبها عبق القدر من الاستهواء والاستكثار والاحتقار حتى قال يوسف سلطان خليله «وتتري في الجماعة»!
- (4) حية مبيكة تسمى بكار سنة 1995 وصمت القصور لقيدة الثلاثي سنة 1994 و«عاطفة» 75 للسلم بكار سنة 1975 و«الساعة» لناحية من مبروك سنة 1985
- (5) وتندمج هذه الاحكام الاجابية المسبقة لدى الجمهور السينمائي الطمع، لاعتبارين: حودة الاشربة القصيرة التي «مرحلتها» كنزوم وبار ولعل اعمها «ثلاثة شحوص» يبحثون عن صرح» (42) و«ثقرة التورس» (18)

- ان المحرقة لم تلبث (ظريفا) عبقده اثبات الوجود السينمائي السني اذ هي لا تنتمي الى جيل السينمائيات الرائدات بل تنتمي الى الجيل الثاني للسينمائيات التوسعات الثلاثي احسن ودرس السينما واشتغل بها سنوات طويلا (على عرار مملكة الثلاثي) بحيث هي في حجة الى التعبير واتتبت قيمة متميزة فنيا وليس مجرد اثبات وجود سينمائي متميز جسيما.

(6) يمكن الاشارة الى ان المخرج برودعا روائي واصفا في اسرها «الثلاثية» القصيرة وفي صديدها، غير ان عددا كبيرا من تم استجوابهم في إطار إنجاز هذا المقال اعتبروا ان «كسوة» لا يمكن ان يكون الا عنوانا لشريط وثائقي.

(7) بخلاف التحليل، يتميز التكميل بظنمه «المحوس» وبالخلاقه من النهاية بحثا عن العاصر الاولية اي اعتماده على «المكان العلمي» الخاص للجدعة (8) مثل ما حصل مع شريط ست فاميليا اذ تحول العنوان الى «توسيات» اي انه اسفل من المفرد الى الجمع، ومن الذاتي الى الموضوعي ومن مذهب «بدي» وخاص الى مذهب «توسيات» عام رغم وجود جزائرية ضمن البطولات الثلاث للشريط (وفي الملحق الاشهادي)!

(9) يبدو ان انشريط لقي اقبالا طيبا في عديد المهرجانات مد عرصه لأول مرة في مهرجان القاهرة الدولي حيث حصل على جائزة افضل ممثلة (نوفمبر 1997) ومهرجان الدولي للسينما بوشط، ومهرجان دمشق السينمائي ومهرجان السينما العربية بمعهد العالم العربي باريس حيث حصل على تويجه خاص (جويلية 1998) وقد وقع ترشيحه خمس جوائز ام ذات للسينما الافريقية بحوض افريقيا، وحصل على جائزة مراهبة في مهرجان بامير (بلجيكا، سبتمبر 1998) غير ان بعض النقاد التوسيين عثروا الشريط ضعيفا، يمكن مراجعته سميرة الدامي «كسوة للشريط الضائع» (La Presse) 24 جويلية 1998.



تمفصلات القلب: الإنساني بين النفسي والوجودي والاجتماعي

نوفل جراد*

ويحطم ذات الإنسان الموصولة بالاجتماعي والنفسي والوجودي والمحصري. في قلب هذا؟ وهل ان فيه طبعه ومسائه طريق لفصح اتواءاته وتشخيص علته
ممكن نشأت على عتبه من هبات الوجود؟

الإنسان؟ من قلب، أكثر ملحودات وأعماقها خوفا والما وتوترها وارهفها
حساسية واقواها انفعالا، هذا ما يجعل بلوغ مرتبة الاثزان والتطابق الامثل مع
الذات هدف ليس يتسهل بمك سوعة، الامر بلدي يفرض بدل المجهود للولوج حالة
مستقرة منبهة لا تكون فيهل عتله الذميرة لمربعة ولا عملا الوهم والتوحيش سحبات
سماته في محالم القاتم والاشكال

تجليات القلب الاجتماعية والنفسية

لا مهرب للانسان من حياة القلب، ذلك الاحساس المتمفصل في متعرجات
حياته المادية والروحية، اذ منذ وجوده على الارض، وهو في صراع مكرور ابدا بين
الاجابة عن مطالبه الفكرية الروحية والمادية، والوقوف امامها حائرا، قلقا، لا سيما
عندما تصبح هذه الاحتياجات حادة وملحة يزداد معها القلب توترا اذا لم تلب
ويصبح سلوك الانسان في حركة دائمة، بين السعي نحو اشباعها والتصادم مع نار
توتر القلب صيرة التخميد، بما هو مرتبط وناتج عنها.
لذلك يبدو القلب شعورا طبيعيا من ناحية ومرغبا من اخرى والتميز بينهما
صعب، لأن الاحاسيس من جهة الصورة يمكن اعتبارها توترا ومن جهة الادراك
دفعا لتحريك الارادة.

الله انفعال طبيعي - صحي او مرضي، شعوري او لا شعوري، ولهذين القطبين
ظواهر كالخوف والاحساس بالذنب والشعور بالعجز والمعاناة من بعض الازهام
دون ادراك اسبابها، الى غير ذلك من تجليات القلب وتظهراته والذي لا يمتد
بالضرورة عن صراع قد ينتج من تحطم الامل او قتل تحقيق الرغبات فحسب، بل
قد تكون في القلب عناصر هادئة تترجم بالعمل المواجه للخطر او عناصر غير هادئة
تجد ملاذها في اعتناق القلب



لأن الإنسان لا يستطيع ان
يتقبل وجوده كمحض
واقعة، دأب طويلا على مساءلة
نفسه بنفسه والبحث عن اقران
موضعه في الوجود، ولأنه الكائن
المشيع في الوجود القلب والعدم
والالم والانشطار، كان وجوده
معبرا عن ذات - مشكلة - مشكلة
باعلى درجات التوتر، تتأمل سورها
المتوسط عالم الكمالات والجمادات،
عالم الالهية والحيوانية.

ويبرز القلب - الاشكال - بوضوح في
تجليات مختلفة صاحبت الانسان
منذ وجوده، محتلا اهتماما رئيسا
في سلم مشاغل الإنسانية بما هو
شعاع متبلق يلامس ويغير، يساعد

مستقبله، سوف يظلّ معه القلق شارة الخطر معنا ودافعا له نحو تحقيق آماله» (1).

إنّ فهم طبيعة القلق يكسب الإنسان مفاتيح إقناله سبيل فصح انتباهاته المتوارية وراء حجب المعتمنة، لكن بلوغ هذا المستوى من الإدراك يبدو صعبا في بعض جنباته، لماذا؟ لتعقّد مكوناته أولا وللمسك طبقاته المشكلة للقلق ثانيا، ثم إن العديد من التساؤلات يمكن استنتاجها حول وجود مثلا، هل هو وجود عضوي أم نفسي أم الاثنين معا؟ هل هو استعدادات موروثية يولد بها الإنسان مجهزا أم تكتسب فيما بعده؟ أم أنّه نتيجة الانتباه والخطر عند الشعور بالخوف أو الخطر؟ أم أنّه فقدان توازن النفس والبدن نتيجة الصراعات الداخلية والاستدارات الانفعالية؟ أمكان الوقوف على عتباته وأماكن البحث عن أسبابه المباشرة أو غير المباشرة مايمتته ومصلحة نتائج

لذلك اعتبر سيجموند فرويد أن صدمة الميلاد *Choc de la naissance* أساس المصدر الباعث للقلق في نفسية الفرد، باعتبارها صدمة تحوي سلسلة من المشاعر المؤلمة نتجت عن *فقدان الرضا* عند ميلاده وانفصاله عن أمّه واستقلاله عنها. *القلق* مقدمة أولى يشترك فيها شعور مؤلم يهدد بالأساس ظهور القلق فيما بعد. وللقوف على أحد أسباب القلق، يربط فرويد بين وبين الليبدو *Libido* (الطاقة الجنسية) باعتباره أحد مكونات الشخصية، القلق حسب هذا الرأي ينشأ عندما لا يتمّ الإشباع الطبيعي الجنسي، لأنّ الفرد إذا كان في حالة استارة جنسية قوية ولم يجد إشباعها تخفي هذه الرغبة بعد فترة ويحلّ محلها شعور بالقلق في صورة فزع. وكلّما كانت هذه الاستارة الجنسية قوية وتعلّز على صاحبها إشباعها أدّى ذلك إلى ظهور أعراض القلق بصورة عيفة.

يبدو أن فرويد يعتقد أن القلق ماهو الا صورة جديدة نتجت عن الاستارة الجنسية غير المشبعة، لكنه يرجع منشأ القلق إضافة إلى ذلك إلى ثلاثة أسباب رئيسية: «الغزوة الساحقة للطبيعة، محدودة اجسامنا، وعدم كفاية الملائيس المرسومة لنظم علاقات الناس بين بعضهم سواء في العائلة أو الدولة أو المجتمع» (2).

وبذلك يصبح امكان تشكّل القلق نتيجة لعوامل طبيعية أو بيولوجية أو اجتماعية، اقتصادية سياسية، أو كلّها معا، يحكمها الارتباك بدل التوازن والانفصال بدل التواصل. هذه العوامل امكان مسيل حلّق شخصيات مرضيّة *Personnalités pathologiques* في المجتمع الانساني،

بالامكان وصف العصر الحديث بعصر القلق والتوتر الفردي - الجمعي مع انه عصر العلوم والتكنولوجيا مهاده الاطمئنان والرفاهية، وإنسان اليوم ليس اكثر سعادة من إنسان الامس الماضي، للشواهد الكثيرة التي تشير إلى أنّ علاقات الافراد تشكو الاضطراب والخوف إلى حدّ حياة الخطر والعيش في برأى الوهم الذي يلقي بالإنسان في حياة فردانية معزولة، تنقطع رباط العمل الجمعي وتفقد الثقة في نفسه وفي الاخرين وتذوّب فعله وتشتت فكره وشواهد العصر على ذلك كثيرة. ورغم ارتباط ظاهرة القلق بتاريخ الإنسان، فإنها تختلف في معناها وضيقها من فترة لأخرى ومن مكان لآخر، ولكن يبدو أنّ القلق في العصر الحديث، أصبح يشير إلى ظاهرة مرضيّة تنسج خيوطها في خطر يهدد مسيرة حضارة الإنسان.

يسيطر القلق على سلوكنا الانساني إلى درجة الخوف الذي يجعلنا نتوارى وراء مواجهة مشاكلنا، نفكر أو نتكلّم عن القلق بالقلق، فنرى الإنسان في وضع مضطرب متورّس بسبب قفزات الحضارة العملاقة في العلم والتكنولوجيا والنظم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وبسبب *التفكك الاجتماعي* الذي أصبح اعتقد الإنسان طويلا انها ثمة *متابعة* *العالم* البشرية وتصعب زعزعتها.

إنّ بعض أزمات الجانب السياسي - الاقتصادي مثلا، تهدّد مستقبل ومصير الإنسان عندما يفقد التوازن بين ايجاد العمل لكلّ فرد - إذا اعتزنا بكونه حقا انسابيا - من غير تضخّم المجتمع الرأسمالي الصناعي وبين تحقيق الاستقرار الاقتصادي في نفس الوقت، وإذا ارتأينا التضخمية باحدهما في سبيل الآخر فإنهما تضخمي أو ماهو السبيل للإلتام وحيدة الاقتصاد واستقرار عيش الإنسان؟ إضافة إلى تقسيمات العالم الجديدة في شكل أسواق تكون فيها الحيلة للنازح والاجدر، وتخفي بعض الحروب الباردة في شكل اقنعة تزيد من حدة تضخّم الشردي الاقتصادي ويصبح الاخلاقي والفيسي في عالم الاحتياج والضرورة عملة نادرة. إلى غير ذلك من اشكال الأزمات التي تجعل من حضارة الإنسان الحالي حضارة ارتباكك وازمات متراصة معقّدة، تؤدي به إلى السقوط في مهاو منها القلق، لأنّ مؤشرات الحاضر ومن غير تشاؤم، توحي وتوهم بمستقبل صعب، وذلك ما يدفع الإنسان بطبيعة تشبّه بالحيّة ويحسه المستمر عن أسباب الظلمات، إلى تشكيل نظرة مستقبلية قد يتكهّن فيها بواقع يفرح له، ويتسم منه أو قد يتكهّن بواقع عابس يفر منه، ثم هو في فرحه أو قنوطه ما سرح عن خياله، وما يترتّب عليه من تخطيط لأفعال تلائم

بناء..). لدى الفقير والغني، الشفق والجاهل، الكبير والصغير، لكن بوجوده متنوعة ومختلفة. ان المشاعر السلبية وحالات الفشل الاجتماعية تشكل غيوطا من الخيبة والصراع والضعف تسبح القلق.

ان احد اهم مصادر القلق، وعي الانسان بوجوده وفاته، اذ الكائن الواعي كائن قلق «Un être angoissé» وم اقتراق الناس في مواجهة القلق عندما يصيبون به الا لاختلاف قدرتهم على تحمّله او تخفيفه، فمن تمكن من ادراك ملاساته كان له عوناً على تجاوز بعض الوضعيات السلبية النفسية او الاقتصادية او الاجتماعية او الوجودية، وهذا قلق ايجابي. اما من سيطر عليه السلي المرضي فشكل علامة العصب «La névrose» التي لا تنجب.

كما يمكن ردّ هذه الاسباب الى بعض الافكار والمشاعر المكبوتة والمواقف الانعزالية التي تزور الشعور بالذنب على اعتبارها مكروية على محرمه، والمجتمع بتقاليد ونظمه واحكامه يمنع كل نشاط عيني او مجرد مخالف للسلوك والمألوف، يهد ارتكاساً نفسياً يجعل المرء يكبت هذه الافكار والوقائع تحت الجهد والاستعاضة عن التركيز اخلاقيا بالجرى وراء الحكمة العقلية بين تهديدات الداخلي والخارجي، فيزداد القلق توتراً، وحده ويهد السبل نحو تكون اعراض لشخصية قلقية، يمكن ان تأتي في شكل نوبات حادة ينتج عنها الهلع او الانهيار او في شكل حالة اعائية تسب الأرهاق والارق والسلوك اللالي الفتي، وتكون اعراضا لشخصية اكتئابية «Personnalité dépressive» يصعب الفصل فيها بين القلق والكآبة بما انها انفعالات وجدانية تجاه الشدائد النفسية والعراصات المختلفة تمنع الشعور باليأس والحرر والصبر الصبر والعجز.. وكلها اعراض اكتئابية انفعالية تعود الى مجموعة من الامراض العصبية بإمكانها ان تشكل هذا النوع من الشخصية الانعزالية، الى جانب الرهابة «Phobie» او الهستيرية «hystérique» او المشورفة «Psychopatique» والقلق الحاد خاصة في هذه الانواع من الشخصيات بعد سبب رئيسا وهما جدا.

ويحتل القلق السلي - المرضي - في النفس الانسانية حجرة راية، مثلث هرم الالام والمتاعب الداخلية والانتشار القاتل سبيل روابط ضد مجتمعية، هذا حياة يغلب عليها الفراغ المثالب الذي يعيش فيه القلق وبملاء بمصاباته تتحلّى نعا لذلك اثار تكل القلق بالتوهم وتجعله مترددا حزينا ونشاط جهازه العصبي مفرطاً الى حد ألتوتر العقلي احيانا، اضافة الى اضطرابات بيولوجية من

لا تجد فيه ذلك التوازن بين متطلبات الواقع الخارجي والمتطلبات الداخلية، فتظهر الشخصية القلقية «Personnalité angoissée» بما هي عرض مرضي وليس مرضا مستقلاً بذاته، لانه شعور عام مبهم بالخوف والتوتر، خاصة عند غياب معرفة او ادراك ذلك الخوف، سبب احساسات جسمية متكررة بين الحيز والاخر على شكل ضيق في الصدر اوالتشنج او فراغ في المعدة او سرعة في نبضات القلب، الى غير ذلك من الاعراض التي تحير صاحبها لعدم تمكنه من معرفة سببها ومصدرها، الامر الذي يساعد على ظهور بعض الامراض النفسجسمية «Psychosomatiques». «فالقلق هو رد فعل امام خطر، وبإمكان الموضوع ان يفلت اذا حاول «الإناء» ان يتجنب هذه الحالة بحثا عن الطمأنينة. ويمكن القول ان اعراض القلق قد تكونت بعد اجتناب تطوّر القلق نفسه، لكن هذا لا يحملنا الى معرفة اعماق الاشياء، اذا من الاضل القول ان الاعراض قد تكونت بعد نهاية اجتناب حالة الخطر الملحة بتطور القلق» (3).

اسباب القلق كثيرة ومختلفة في الدرجة والنوع، من شخص لآخر ومن حضارة لآخر، بعضها يصاحبها «مشكلة» لها تنويع المرض والصحة، التي يمكن ان يكون القلق ظاهرة مرضية كما يمكن ان يكون ظاهراً، صعب تنفي الاولى بصاحبها في حياة من الياس بالصراع مع المداخل النفسي والاكتمش العلاقاتي مع «حبيب حرسى» وبدع الثانية بالانسان بما هي حافظ، الى القدرة على الاختيار - وأن تعدد - مع محاولة كسر التذبذب وبشر التراجع للمرقلين للاختيار المراد الواضح.

ولاحظ في حياة الانسان اليومية، ان القلق يتراوح بين الشعور السطحي الغامض بعدم الأتويح، الى الياس الذي يدفع الى الانتحار، ويتفاوت من الدفع اليه، يحسن المرء لمضاعفة الجهد لكي يواجه العراقي امل في النجاح، الى اليأس الذي يجعل الحياة طلاما سردا لا حير ولا امل فيها» (4).

ولذلك عين ان يكون القلق زائرا خفيف القل ويكمن ان يكون مستديما ويرجع ذلك بالطبع الى استعدادات الفرد لمواجهة لهذا الاشكال بالسعي لتفك رموزه والانفلات من شراكه وتحريك الدوافع الداخلية لتجاوز العراك الاجتماعي وازمات العمل والظالة او المدة او العلاقات الاسرية..

مقابل ذلك نجد نفسيات بعض الاشخاص، ارضية خصبة يتمكن منها القلق الى حد الضيق والانفعال وحده الطبع، فنلاحظ علاماته حتى وان اخفاها صاحبها، (زلات اللسان، تحريك بعض اطراف الجسم باستمرار، الافراط في الاغتسال

من تلك الصراعات، على سبيل الشاهد، النظرة الى الجنس...» (6).

تغطية العيش السريعة والمعقدة في حضارة المؤسسة نموذج المجموع البشرية، لا يسمعا الا ان تزرع القلق بضغلتها المستمرة. هذا الضغط «Stress» كلمة اليوم للمستدبة، اذ معظم الاستشارات الطبية والعلاجية تعبر عن هذه الحالة المتعلقة باهتزازات واضطرابات ترتبط اساسا بظروف الحياة وميكانيزمات العيش المتوتر حتى في ابسط اشكاله كفسجج الآلة والمحرك مثلا.

لنا بالفعل في عصر الضغط وباء المجتمعات المتطورة واستهلاك المهنذات، الذي يرتفع بتقديم التسيير الاقتصادي وتغير البيوتقاني، اذ كلما كانت لدينا نتاجات حضارية من اجهزة والآلات وسيارات حاولنا اكثر ابتلاع اقراص السعادة. ان الكل قسمة للضغط، ومما هو الشيء غير الضابط حتى وقت الراحة لدينا في اغلب الاحيان لم نعد نتمتع به، اساليب التسلية اصبحت عملة تسقط بسهولة في القلق لانها تكرر بوقع في التبرم والملل والحلا وما الصراع هنا الا صراع قسمة الربح «فلا بعد الطيب يسألنا: هل تتناولون اقراص سرية والكذب بين حياشنة: كم تتناولون من الاقراص للنومة كل مساء» (7).

ان الافكار والمغاني المجتمعية المفروضة بقسوة تهيء شتنا ام اينما، ارضية الابعاء، ومعظمنا قبيل للايجاعات وانكاساتها. فوسائل الاعلام والاتصال والدعاية والتنظيم الاقتصادي والتشاكل الاجتماعي يهتد اشكالا معينة من الاعتقاد حول تغطية الحياة ومعانيها، حول الحب، العمل، الاخلاق، الصحة... انها افكار ورموز تسبب الضغط بساط القلق، وهذا ما يحمل الانسان في صراع ونزاع مع مجتمعه ووسطه الذي يعيش.

يبدو ان هذه الحضارة قد بنت اساسات قامت على تقاليد وعادات حيلة اختلطت فيها الكماليات بالضروريات وامتزجت الرغبات بالمغاني «عومت لا شعوريا عن الاتفاق الشديد للطاقة العصبية، هذا الاتفاق الذي تفرضه علينا حين تخلق هذه الاقمة، اقمنة نصف الراحة التي نستطيع ان نضعها على وجوهنا» (8).

ان الوعي بطبيعة القلق ومسيبته وتناججه، يبدو انه لا يتم او لا يمكن ادراكه دون فهم الظروف المجتمعية والنفسية ما خلقت حضارة الآلة من امكانيات ساهمت بشكل كبير في تشظي الذات الانسانية ووجرحتها امام ذاتها المتناهية والموضوع الذي انتجت يدها.

النوم وعدم انتظام نبضات القلب والهضم والدورة الدموية ونحوها من الاعراض التي تذهب الاطمئنان وتشمت الذهن في الحركة والعمل، وهذا ما يدفع بالكثير الى الانتحار او الانتقاء في احضان الكحول والمخدرات... الى حد الامان، فاكاسا من وطأة القلق الذي هيأته حضارة آلوية اساسها النفعية والملموسية، كما هيأته اساليب عيش مجتمعية تغرق القلق في عالم من الابعاء، عبر مختلف النشاطات الاجتماعية، الاقتصادية او العلائقية، الثقافية، اي عبر صور مختلفة تحمله الى تغلغل الابعاءات لان ذهنه مشتمت ومذبذب وخوفه من المستقبل الضامض يعطل تفكيره، فيصير المنطقي وغير المنطقي عنده في مرتبة واحدة. وعند الخوف يستوي المتفك والجاهل - بما انه حالة تكييفية للمقل - فيفتح الطريق امام الابعاءات ويصبح الانسان مبتلعا لها ويتحول وجوده الى وجود حائر تتجاذبه لمطيمات الحضارة كما شامت، تشكله كما اراحت لان الشخصية القلقية هنا، عبارة عن كتلة من طين مطواعة يكتفيها الاجتماعي والحضاري بشكل كبير.

يبدو ان منشأ القلق - الى جانب المسببات الوراثة القوية - منات ايضا من مرض ثقافة المجتمع: «اي منح لجمعية من العيش والولايات للمعرفة والتفكير والسلوك غاية في الشدة والتعقيد، اذ التوتر الاقتصادي مثلا الذي يعيشه الانسان مهما حقق من ضرورات وكماليات، يحملنا الى عالم براجماتي - نفسي صرف بلا صيدقات، يفرض علينا الدخول في صراعات مختلفة لان الثقافة السائدة عززت سلوك الاستهلاك واللهث وراء الكماليات وحذرت من المستقبل الاقتصادي والصحي واقرعت الناس من هموم العيش بصفة مباشرة او غير مباشرة، حتى ان جهاز التلفزيون الذي تتحكم في استعماله يؤثر بوضوح على الرغبات والامال بفضل صورة المفروضة وخاصة الاعلانات التي ترتب وتترام تأثيراتها في احماس النفس وتزيد من وطأة القلق ان لم تلب او تنسج. والتلفزيون من اشد عوامل تشتيت الانتباه... والعرق في تناسج وذهن الآخرين. يحدث ذلك للجهاز راحة وهمية وموقنة» (5).

لذلك يبدو المحيط الثقافي الاجتماعي بورة للصراعات لا تكون العلية فيها الا لرافع شعار المادة والرقم والكمية. «ان الصراع في ثقافتنا بين المناقضين واضح: تريد ولا تريد، نغلب ولا نرضى. نشدد احيانا الرعية الاباحية في هدف ما، ثم نشدد الرغبة السلبية الرافضة له احيانا اخرى. والشخصية عرضة باستمرار لذلك التجاذب بين القيمة الثقافية الواحدة.

الموت فوهة بركان القلق

«لر خلا الانسان من القلق لما وقع في التجربة. القلق هو السحر البغيض والجاذبية المكروهة، هو الخوف والترنهي معا، ذلك هو الضيف الذي يسبق الخطيئة الاولى، فيخيل الى الانسان ان المسؤولية تلاشت. القلق هو الجزع الذي يساور النفس فلا تماسك ثم تهوي، ولا يخلو انسان من هذه الحالة لانها مرافقة للوجود» (9).

القلق سبب رئيس في ظهور السلوك المتيقباتي Psychopatique المرتبط عادة بمصاحبات فيزيولوجية تمهد لاحساس يحاول احتواء الاطمئنان او الرضا خروجا من مملكة الفزع والالتباس، لكنه قد يكون ايضا سببا رئيسا معنا لا عدوا، خاصة في ظروف سوية يبحث فيها المرء على التعلم توافقا مع تواجبات يشته ودفعها نحو الاندماج المجتمعي ببرا للفرادانية والانعزال. ويصحب القلق شارة التنبيه الواضحة خرة من حقيقة الوجود الانساني خاصة عندما يكون دقيقا محركا لادراك وملاصا لكيان الناطق رقيق. وعدم يكون مريدا نايما من فكرة الموت في انوارها الناشئة عن التفكير في المصير والمستقبل، يترك الكيان ويرعده هذا قلق مسود عند كل الناس حتى اكثرهم طائفة لانه متصل بالغير فكلهم في الا «L'instant» مصدر الشعور بالعدم.

فالانسان لا يقلق عادة من اشياء مضت، وانما المستقبل بكل غلبان عناصره المجهولة يسبب هذا القلق، حتى مكروه الماضي لا يولد هذا الاحساس الاخوفا من تكراره في المستقبل.

وان اشار القلق الى المستقبل فانه يتواجد في الان الحاضر كبرهنة شذافة غير سميكة تشعرنا بشغل الزمن حتى لا تكاد نشعر بمروره او سيلاه، «فالقلق هو الذي يسمح لنا، في رأي هيدجر وكير كيجارد، بفهم امكانية الانتقال من الامكان الى الواقع وذلك بفضل فكرة عدم: اذ عدم شرط للوجود العيني، نظرا الى ان هذا الانتقال لا يتم الا بتحديد الامكان وتعيينه، وتحديد معناه حله، وحده معناه تقيمه، وتقيمه لا يتم الا بفكرة عدم، باعتبار انه الغير المطلق: فالعدم اذن هو الذي يسمح بالانتقال من الامكان الى الواقع» (10).

واذا بلغ القلق حدوده القصوى شعرنا بان الزمان حبس سيلاه وهذا هو الشعور بالان الذي لا يتحرك فيه الزمان ولا تجري فيه حركة. انه شعور يتشكل في حالة القلق المربع اين يتسطح الزمان يطول، ولكنه يحذ ويقتصر في حال الطمأنينة والسرو.

ان القلق من الموت، اعنف انواع القلق في حياة الانسان

بما هو مسبق لامكان الوجود في العالم وليس مجرد اختيار لامكانات او تحلل عن اخرى، وهذا ما يعطيه طابع احتلال حيز زاوية هرم القلق الانساني بأكمله.

ويصاحب الموت شعور بالطمأنينة لحصول السكون والانقطاع، وهذه الطمأنينة تشعر بها عند الموت على «نحو دينوي واخر ديني. اما الدينوي فهو الذي اشار اليه ايفور في قوله: انه لا داعي للخوف من الموت اطلاقا، اذ طالما كنا نحيا فالموت ليس شيئا، واذا متنا فلن نكون بعد شيئا، ولذا فهو لا يعني في شيء. اما الدينوي فهو القائم على فكرة الاخرة، وان الموت باب يفتح على الابدية والنعيم المقيم» (11).

يبدو هنا ان الحياة ما بعد الموت ان وجدت فهي متفرد لعالم اخر، وان لم توجد فالانسان هو البرهان الوحيد على وجود العالم.

ولكن يبقى الموت مشحونا بتوتره وعنفه مهما حاول الانسان التخلص او الفرار من هذا القلق المصنوم طابع الوجود الاصيل، اذ قلما نسمع شخصا يقول انا ميت، بل نسمع ما يقول «لنا موت وهذه «الكلنا» يحتمي بها الانسان لا محذور في الكلية، استبعادا لشبح الموت واغراقا للشخصية الفردية في الجمعية، اذ كل انسان يحاول الاختباء وراء كل البشر» (12).

ان الموت هم الناس جميعا وليس احدا بالذات بالرغم من كونه حادثة تتم بشكل فردي اذ ابعاد حد لان الشعور بالموت لا يمكن ان يشارك احد الاخر فيه او ان يتحمل عذاباته وجراحاته فيقوم بالموت عوضا عنه. «مشكل الموت مشكل الوجود بأكمله، والوجود بالنسبة للانسان هو ان يلقي بنفسه الى الامام تجاه امكاناته. . والموت بدون شك محصلة الامكانات. . والانسان كائن مقدر عليه الموت» (12).

ان قلق الموت شعور فردي كاشف عن وجود ذاتي في اوضح واجلي صورته، مداره الموت والعدم، اذ تصور الذات في صيرورة عدم ككشف للوجود الانساني في هذا العالم وكشف للعدم الذي يدفع نحو احتضان اكبر استيعاب لمفهوم الحرية بما هي قلق دائم، ذاتي - مستنط بوجود اللاشيء او عدم المتزلزل بين السبب والمسبب، بين العزم والفعل. ان هذه الحرية عنوان عراك مستديم في ملكة يقوده القلق ولا يسمح للانسان - السفينة - ان يسير في مرافق الوجود. ان القلق طبيعة ملتصقة بمتبرها كير كيجارد اعلان للحرية وتحليها لكامل الطبيعة الانسانية» (13).

ان بعض الاشكالات الانطولوجية المتعلقة بالموت لا

المقاومة تتميز المماناة وتشكل الالم وتزداد الشخصيات القلقة في الوجود اكثر.

ان الالم من تحقيق الامكانيات مصدر اساسي لحدوث التسالم وطابع اصلي لتوسيع القلق في الذات الانسانية، لاسبيل يمكن للقضاء عليه الا بتر مصدره او انتخلص منه تحقيقا للامكانيات. وهذا القلق الحاصل لا يعني بالمره خوف من العالم الذي ارققه بالملابيات والالام، ما دام قلقا يعبر عن ماهية انسان واعد بذاته الحرة الباحية عن مثال للوعي للتوافق معه. هذا الشكل من القلق «يختلف جذريا» عن الخوف، تلك الرهبة وذلك الضعف امام شيء من العالم بما هو تهديد لنا او لحياتنا، لكن القلق وعي بقلق ذات تجاه الحرية (15) التي تلقي بالانسان في عالم من الاحساس الاليم والتبيل وتدفع به نحو الاختيار ما دامت النهاية تقود كل اختيار، وهذا قلق وجودي يعبر عنه سارتر وهيدجبر وكهول كيجارد وغيرهم كثير * ان القلق الوجودي لا يتغير نوراستيني «Neurasthénie» (نهك عصبي) موعنة بل تحمل خاص وصارخ لمحنة يومية مع الحياة تحقيقا للحياة نفسها.

وان تحقن الانسان من تحديد موضوع الخوف فان القلق يصبح محدد موضوعه لما يحدثه من رهبة وتوخي وتوتر، ولا مثالا للانسان الا الاختباء وراء الناس والارتقاء في الغيبة ولكن الانشلات او الهروب منه صعب لعالمية. وان اختلج الخوف من القلق فانه يبقى سببا هاما في تشكل بالرغم من معرفة وتحديد موضوعه على عكس القلق الذي يغلب عليه الانتشار والازلاق المباشر من موقف معين، فاستجابات الخوف تدفع الفرد نحو الابتعاد عن الموضوع المخيف او اختفاء الموضوع نفسه، ولذلك يصبح الخوف في وجه من وجوهه حافظا للجهد، متحكما في تصويب التصرف مع الموضوع المخيف، كضرورة مواجهة وضعية قتال او هروب من خطر او بحث عن رد الطمأنينة للهدوء. ولكن استجابات القلق تطول مدتها في الزمن، الامر الذي يجعل امكانية ارتباطها بتهديدات مبررة غاية في اللمدة، تحدث الاضطراب والارتجاج بما يؤدي الى تشكيل سلوكيات واتفاعلات تبحث عن استجابات غير مناسبة، مفككة لا صلة لها بالموضوع، بعيدة عن ذلك التكيف البيئي المدرك للاهتبات الظروف... والذي من شأنه ان يفضي ويوجه القلق ويحركه الى اشباع مفيد بوصفه مثير خطر ينشط الكائن ويحرك مسواكنه. وعند تجلي القلق الناجم عن توتر او تالم او خوف... ينضج للفرد دور الوسائل الدفاعية او ميكانيزمات الدفاع «Mécanismes de défense» كالانسقاط او الانبساط او الازاحة او التحول او الكوسم... لان هذا التجلي او

تقتصر على ذلك الحدث البيولوجي حد الحياة اخر لحظة، بل تكشف لنا عن قلق الذات الانسانية المترجرج المتهز المتحضر الذي يحمل موته بذاته، موت اقصي الامكانيات ذاتية وخصوصية لان تعويضها غير ممكن من قبل اي احد ما دمت نفقد تجربة الموت العدم المتضارب مع تجربة الوجود في العالم عكس الفناء.

الالم والخوف للقلق

لكن كانت تجربة الموت مردانية الى اقصى حد، فان الاحساس بالالم كشوف لوجودنا الفردي ايضا في قسوة تقطع الرابطة مع الكون وتشعر الانسان بذاتيته حينما يقذف به الوجود بكل عنف وشدة، الامر الذي يكشف الفارق بين اللذة والالم باعتبار ان اللذة بطبيعتها باسطة «Expansif» والالم دفع للارتداد الى الذات اساس الوجود الفردي ذلك يخلق الشعور بالمساعدة نوع من الانسجام مع الوجود، اما القلق الذي ينشأ من الالم، يتوقع الانسان نفسه ويجعله منطويا على ذاته حتى يتأمل بانتباه نيرانه الداخلية التي لا يشاركه في معاناتها احد، انه يشعر بوجوده الذي خلقه التسالم الذي يكشف عن وجود «الانية» المتصلقة من العالم الخارجي الذي يضغط عليها، وهنا تتشعب الذات بنفسها من حيث تاصلها في الوجود وحضورها امام العالم الخارجي لذلك تشعر بالوحدة عند القلق كما نشعر بها عند الالم ايف بما هي حالة انفصال عن الكون بالرغم من ذلك التاصل في اعماقه، ولا تزيد هذه الحال الى الشخصية الانسانية الا تجربة في الحياة محصلة اغطاء ارتكبت والام ورمّت داء القلق.

وتدفع التجارب الاليمية بالانسان نحو الاندماج في صميم الوجود فتشحو الى زخم فرأى يتسلح به الذات في المستقبل امام الهجمات السجدة، لذلك قد لا يصبح الالم ورما خبيثا يجب استئصاله لمخلفاته الذهانية والمصابية، بل قد يتحول الى دافع يزيد حياتنا حصورة ويصقل شخصيتنا ولكن يشرط ان نجعل منه تجربة ذاتية تزيد من عمق حياتنا الباطنة وتكون اداة تربية لنفسنا (14).

وتشعر الذات بالقلق نتيجة الالم المبني عن عدم تحقق الامكانيات التي تجري خارج الذات، ومن المقاومة التي تصد هذا التحقق فيحصل التسالم الذي يختلف نوعا ودرجة تبعاً للوعي الحاصل في سلم الكائنات، فأعلاها تطوراً أكثرها تالماً واندماها في هذه المراتب أقلها تالماً وبالتالي قلقاً.

ان تضخم الالم وتطور مرتبة حضارة الانسان نفسه التي مهدت الامكانيات للتحقق أكثر بفضل التورات العلمية والتكنولوجية والصناعية، فكبر تبعاً لذلك الملازمة أكثر عند

ولوجدنا انها تتأرجع بين الذاتي المحض والموضوعي الخالص، بين النفس والعالم، باسعة عن طمأنينة وارتياح يبتدان سحابات افزرها قلق من الموت وقلق من الالم وقلق من الخوف، وقلق وجع الانسان في الوجود. وحضارة الانسان بكبرى تجلياتها الاجتماعية والنفسية والوجودية زادت من حجم القلق طابع الوجود الاصيل، وقذفت بالانسان في عالم يفرض مواجهة الواقع وادراك ملابساته وتظهراته فككا من وطأته وهروباً من حياة فيها القلق ملك. فبقدر وعي الانسان بالوالات عصره وحدود وجوده، لا يمكنه ان يقضي على القلق تماماً وانما في الامكان على الاقل ان يتخلص من سلبياته ومضاعفاته.

الظهور شارة الخطر القائم، والسلوك الدفاعي يمكن ان يكون وقاية او متعاً او اعتراضاً للخطر بما هو جملة من الاواليات الساحقة عن جلب الامان للذات والدفاعية باكثر قدر ممكن لترسيات وثرآكم الاخطار. انها وسائل دفاعية يمتصظ بها الكائن حتى يغمره احساس بالامن والطمأنينة خاصة عندما يحس استخدامهما اذ يمكن ان تعدك من الآثار السلبية للقلق وتمنع ظهورها، ومع ذلك لا بد لنا ان ندرك ان الدفاعات تقوم لفرض واحد فريد هو الحيلولة دون القلق او الخفض من حدته (16)

لو تأملنا جيداً حياة الانسان الشخصية لأفئنا ماهية يحركها جزع وطمأنينة، انقباض وانبساط، تقلص وامتداد

المواش:

- (1) محمد ابراهيم العربي: القلق الانساني، دار الفكر العربي القاهرة، 1985، ص 63.
- (2) Sigmund freud Malaise dans la civilisation, traduit de l'allemand par Ch. et J. Odier, presse universitaire de France (2 1971, p32
- (3) Sigmund freud Inhibition, symptôme et angouisse, traduit de l'allemand par Michel Tort, presse universitaire de France, Paris, 1968, P52
- (4) برعلو الأزرقي: الانسان والقلق، ميلا للنشر، مصر، 1993، ص 59
- (5) علي زيمور: التحليل النفسي للذات العربية، دار الطليعة بيروت، 1978، ص 203.
- (6) علي زيمور: انحرافات السلوك والتفكر في الذات العربية: المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 109.
- (7) جاك كين ريتو: دليل لمقاومة الضغط والاجهاد والتوترات، ت. سمير الشياحي، دار الامان الجديدة، بيروت، 1993، ص 9.
- (8) ر. م. الهيرس: سارتر والوجودية، ت. سهيل ادريس، منشورات دار الاداب، بيروت، 1964، ص 99
- (9) بولس سلامة: الصراع في الوجود، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1973، ص 171.
- (10) عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، 1945، ص 152
- (11) عبد الرحمن بدوي: نفس المصدر، ص 155
- (12) Roger verneaux Leçons sur l'existentialisme et ses formes principales, imprimerie pierre Téqui, Paris (s d), p76(12
- (13) Emmanuel Mounier Introduction aux existentialismes, édition Gailhard, France, 1992, p51
- (14) زكريا ابراهيم: مشكلة الانسان، دار مصر للطباعة (د.ت)، ص 36.
- (15) Collete Audry Sartre et la réalité humaine, Edition Seghers, France, 1966, p35
- (16) Paul Foulquié L'existentialisme, presse universitaire de France, Paris, 1949, p p 56-64 انظر *

كيف فهم علماء الإسلام الظاهرة اللغوية؟ وكيف وظفوها لهذا الفهم

عزالدين الكبيسي*

في جميع الميادين الحياتية عامة والعلمية خاصة، وانما هدفنا الوحيد يتمثل في ارازها لهم حتى تكون لنا ثلثات نسغي استعمالها كما نستمع ما وصلت اليه احجوت والدراسات الانسانية الحديثة - لتقيم صرح مستقبنا على اسس ثابتة ونطلق من اوضعية مثلية ونساهم من نفس الشعوب بدورنا في النهوض بالحضارة الانسانية كما فعل اسلافنا تحت ظل راية الاسلام.

ويجب نعمة من مغوارب حادثة بمحنة كل انها تسير الحياة في تعيرها وتجدها بالذات بلا حط استحدثت كلمات جديدة عند كل اختراع جديد او حدوث ظاهرة جديدة . ولا تقتصر الوضعية لسعوية على كونها وظيفة عضوية بل هي كذلك وظيفة عقلية وحضارية، حتى ان البعض من الدارسين اعتبر ظهور اللغة عند الانسان يمثل فجر الحضارة الانسانية، فالانسان لم يصبح سيد العالم الا لانه قد استطاع ان يقسم بينه وبين العالم شبكة من الكلمات هي بمثابة «وسائط» Mediations فاللغة هي التي مكنت الانسان من تحديد الاشياء وتوضيح الافكار التي تتخالفه عن تلك الاشياء. وتلك ميزات الانسان عن سائر الكائنات.

دوافع التفكير في الظاهرة اللغوية:

تميزت الحضارة العربية الاسلامية بميزة بارزة تتمثل في اعطائها اللغة القيمة المركزية. وهذه الظاهرة - في الحقيقة - موعلة في التاريخ، عداها الاسلام ورسحها عندما نزل القرآن مساوقا لهذه النزعة وذلك باعطائه اللفظ المكنة الرئيسية وهذا ما استقرت عليه اراء المفكرين منذ فجر الحضارة الاسلامية وفي مقدمتهم الجاحظ (159 - 255 هـ) في رسائله، والقاسمي عبد الحبار (320؟ - 415 هـ) الذي قال: «... وعلى هذا الوجه اجري تعالى عادة الرسول ﷺ في ان خصه بالقرآن الذي هو مشاكل لصناعتهم وطريقتهم غير خارج عن الامر الذي يشتد به اهتمامهم ويقوى له اقتناعهم، وتظهر فضائلهم ومحاسنهم لكي تقل الشبه للعارف المتقدم فيعرف اضطراب المباشرة... . ولان وجه الاعجاز فيه لا يتغير كما ان شريعته لا تزول على الاوقات». (1)



اضحت اللسانيات في la Linguistique

عصرنا الراهن، علما قائما بذاته، له اسمه وقوانينه ومجالاته. لكن هذا العلم لم يخلق من عدم، ولم يكن مجرد طفرة طفت على السطح دون ان تسنده تجارب سابقة عليه، مهدت له الطريق حتى وقف على قدميه. وقد كان لعلماء الاسلام مشاركة فعالة في بلورة هذا العلم لاتصاله بالمصدر الاول في الاسلام وتعني به «القرآن». ونحن اذ نكتب عن مشاركة علماء الاسلام في هذه الدراسات لا نبيغي من وراء ذلك اظهار تلك النظرة التقديسية التي تقول بان علمائنا لهم اليد الطولى

وبعد ان تقدمت الفتوحات الاسلامية، وتوسعت رقعة الوطن الاسلامي اختلطت الاجناس المختلفة الوافدة، متحدة في الدين مختلفة في اللغة، اذك خشي على العربية، لغة القرآن من الفساد بعد ان دخل عليها اللحن. لذلك جهت جهود اللغويين الى ضبط اللغة العربية وتقنينها في منظومات حتى يسهل اخذها للمتعلمين: «فكان من ذلك جميع تراثهم اللغوي في النحو والصرف والاصوات والبلاغة والعروض... ولكنهم تطرقوا الى التفكير في الكلام من حيث هو كلام اي الظاهرة اللغوية كوني (2). فكما نلاحظ من خلال هذا الاستشهاد، لم يقف العلماء عند حد وضع نظام للغة بل تعدوه الى ما هو اهم: «ولئن ورد ذلك جزئيا في منعطفات علوم اللغة العربية وخاصة عندما فلسفوا منشأ نظامها وقواعدها فوضعوا علم اصول النحو، فباتهم دونوا ذلك خصوصا في جداول تراثهم الاخر غير اللغوي اساسا. (3). وهذا يفسران العرب لم يتجهوا في ابحاثهم الى: «علم تقني منطلق وغايته نظام اللغة العربية في حد ذاتها لا غير» (4) كما ذهب الى ذلك بعض الممارسين جهلا، خدعا، او انهم لم يجثموا انفسهم مشاق البحث المعمق، اذ ان تفكير العرب في ظاهرة اللغوية لم يرد في احداث تخصصية كسبل الخطة، بل ورد مبثوثا وموزعا في بحوث عديدة كال المطعني البحوث اللغوية مثل الموسوعات والرسائل الكلامية والفلسفية... فابن يتجلى هذا المفهوم؟

كيف فهم المسلمون علاقة الانسان بالظاهرة اللغوية في ابحاثه؟

ان المتأمل في تراث التفكير الاسلامي يدرك بدون عناء ان رجالة كانوا على يقين من ان الانسان يتميز عن بقية الموجودات باللغة ولعل ذلك مستج من القرآن الذي زخر بهذا المفهوم للانسان: «الرحمان علم القرآن. خلق الانسان علمه البيان» (5) و: «لم نجعل له عينين ولسانا وشفين» (6). فاللغة اذن - كما فهمها مفكرو الاسلام - هي الحد الفاصل بين الانسان وبين بقية الموجودات وهي الخاصية التي تميزه عنها وتسمو به لتبوهه المكانة الارقي وتجعل منه قطب الرضى ومركز الكون وهو مصداق قوله تعالى: «ولقد كرمنا بني ادم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلا» (7) وتكاد تكون جل التحديدات للانسان - ان لم نقل كلها تدور في هذا الحيز، وهذا ما حدا بفخر الدين الرازي (543 - 606هـ) عند استنطاقه للآية الكريمة: «واتينا الحكمة وفصل الخطاب»



فالفظة اذن - كما فهمها بطرقو الاسلام - هي الحد الفاصل بين الانسان وبين بقية الموجودات وهي الخاصية التي تميزه عنها وتسمو به لتبوهه المكانة الارقي وتجعل منه قطب الرضى ومركز الكون

(8) الى الاستنتاجات التالية: «ان اجسام هذا العالم على ثلاثة اقسام: احدها ما يكون خالية عن الادراك والشعور وهي الجملادات والنباتات، وثانيها التي يحصل لها ادراك وشعور ولكنها لا تقدر على تعريف غيرها الاحوال التي عرولها في الاكثر وهذا القسم هو جملة الحيوانات سوى الانسان، وثالثها الذي يحصل له ادراك وشعور ويحصل له قدرة على تعريف غيره الاحوال المعلومة له وذلك هو الانسان، وقدرته على تعريف الغير الفيسر الاحوال المعلومة عنده بالنقل والخطاب» (9)

فاشارك الادمي والبهيمة في عنصر الحيوانية عند التعريف انما هو مجرد اشترك تفرضه مقتضيات التصنيف المندرج في الكائنات اذ ان مصطلح الحيوان راجع الى الحياة، وتبعاً لذلك يقوم بالحركة والنشاط الجسمي. لكن استثار الانسان بالكلام يعزله عن بقية الموجودات. ويناله على ما تقدم يكون الكلام: «جوهر الانسانية في الانسان» (10) ومتعلق الانفصال بينهما اذ: «في الكلام فضل الانسان عن سائر الحيوانات وتكريم الخالق له» (11). فاذا سلمنا بأن البعد اللساني هو البعد الاساسي في اظهار الخصوصية الانسانية وبراؤها «فقد تعين النظر في ملاسبات وارتباط الانسان بالكلام من وجهتين: كونية الظاهرة وتعيّن الانسان لها» (12) وقد انتهت التوجيهي (312 - 410 هـ) الى هاتين الميزتين وضمهنهما كتابه

الاستشهاد نستنتج ان البعد اللغوي هو المحدد في بقاء النوع الانساني وهو عين ما تظنن اليه ابن حزم الاندلسي (384 - 456 هـ) من انه: «لا سبيل الى بقاء احد من الناس ووجوده دون كلام» (21). «فادعنا ان نرى وجود المقروي اللغوي في حياة الانسان - وهو محدّد - تصور ذهني يبنى على التجريد - فان ذلك سيقودنا حتما الى القول بانتفاء الوجود الانساني فالبعد اللساني هو الذي يبعث الحركة في الانسان ليضطلع مع بني جنسه طالما ان الانسان بدون كلام: «كالمقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه بفقدان القدرة عليه» (22) على حد تعبير ابن خلدون (732 - 808 هـ) وهذا يجزئنا الى التصريح بان اللغة هي بمثابة الحد الفاصل بين الوجود والعدم.

كيف وظفوا هذا الفهم لكشف اسرار الكلام؟

من خلال ما تقدم من المقولات والتحليلات، نستنتج ان اللغة لا يمكن ان توجد - لا داخل مجتمع، وقد تبيّن مفكرونا - وفي مقدمتهم ابن جني (321 - 392 هـ) الى هذا الجانب فقد: «هموا قاتونا اساسيا في قوابين حياة اللغة ونوعي به ان اللغة لا تكون الا داخل مجتمع ومن ثمة يمكن فهمها - عندها - ظاهرة «جماعية» (23)، وهذا يجزئنا ضرورة الى فكرة مركزية متداخلة ان اللغة تنكس اكتسابا وليست غريزة فطر عليها الانسان وقد وقف ابن خلدون عند هذه النقطة الضالّة وابتدأها في «مقدمته»: «... والملاكات لا تحصل الا بتكرار الاعمال لان الفعل يقع اولا وتعود منه للذات صفة ثم تتكرّر فتكون حالا، ومعنى الحال انها صفة غير راسخة ثم يزيد التكرار فتكون ملكة اي صفة راسخة» (24) فهو يقرّر ان حصول الملكة اللغوية يتوقف على الممارسة والذرية وقد احدثت الطرق الحديثة في تدريس اللغات الحية الى هذه الفكرة الهامة فاقامت التدريب على التمازج التركية، ويؤكد ابن خلدون هذه الفكرة في مكان اخر - مقتصرنا على اللغة العربية كمثال - فكتب الى ان: «هذه الملكة كما تقدّم انما تحصل بممارسة كلام العرب وتكراره على السمع والتعلّل لخواص تراكيبه وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها اهل صناعة البيان فان هذه القوانين انما تنفذ علما بلذات اللسان ولا تنفيذ حصول الملكة بالفعل في محلّها» (25) وهذا الشاهد تأكيد صريح على ما احدثت اليه علوم اللسان حديثا من ان الملكة اللغوية لا تحصل بحذق القوانين وانما تقوم في التكلم على السماع والممارسة والتعلّل الى خواص التراكيب. وقد قرّر ابن فارس (ت395هـ) ذلك قبل ابن خلدون بقرون حين أكد بقوله: «تؤخذ اللغة اعتيادا

«الاتماع والمؤانسة» وذلك في معرض حديثه عن المناظر التي قامت بين متى بن يونس (13) وابي سعيد السيرافي (14)، فالخاصية الاولى تضمّنها مقولة: «... اذا كانت الاغراض المعقولة والمعاني المدركة لا يوصل اليها الا باللغة الجماعية للاسماء والاعمال والحروف، فليس قد لزمت الحاجة الى معرفة اللغة» قال نعم (15).

واما اليزة الشنية والمتمثلة في تهيؤ الانسان لها فتبرز في الاستعداد الخلقي - البيولوجي اولا، اذ يتهيأ الانسان بها بالخلقة والتركيب الى اداء ما لا تتم الظاهرة اللغوية الا به وهو حدث التصويت والتفطع اي ما عبر عنه ابن حني (321 - 392 هـ) بـ «قابلية الفوس»: «وفيمثل ثانيا في الاستعداد بالقطرة والمزاج في اكتساب اللغة» (16) وهذا ما يفسّر ان «علاقة الانسان باللغة هي علاقة بالطبع والاقتضاء» (17). وبما ان اللغة هي السمة التي تميّز الانسان - والانسان مدني بطبعه - فهي بالتالي القناة التي تصل الفرد بجماعته وقد تبيّن المفكرون المسلمون الى هذه الظاهرة ووقفوا عندها طويلا ونجد في مقدمتهم حازم القرطاجي (ت684 هـ) الذي قرّر ان: «... الكلام اولي الاشياء بان يخيّل دلّالا على المعاني التي احتاج الناس الى تفاهمها بحسب احتياجها الى معرفة بعضهم بعضا على تحصيل المنافع ودرج الضرر ولى استفادتهم خصائص الامور وافادتها يجب ان يكون التكلم يستفي اذا افادته المخاطب او الاستفادة منه...» (18) فهذا المقول يوضّح بشكل جلي قيمة البعض اللغوي في حياة المجتمعات اذ ببقوله تتم عملية التواصل والتفاهم بين الافراد مما انهم في حاجة الى التعاون والتأزر لحلب المنافع ودفع المضار. فاللغة اذن هي الوسيطة المتينة التي تصل الى الفرد بجماعته وهي الاداة التي تمكّنه من التعبير عما في نفسه وغايته من ذلك الفهم السامع، وذلك ان وجود الانسان متراهن مع تولّد الحاجات مستعزّز خارج حدود اللغة، وهذا ما دفع بالباحثين الى القول بان: «الحاجة الى بيان الانسان حاجة دائمة وادكاة وراحة ثابتة» (19)

فإذا سلّمنا بان الحاجة هي التي ولدت الظاهرة اللغوية، فهذا يجزئنا الى القول بان الكلام مولّد للمضغمة من حيث هو الوسيلة لسدّ الحاجة الفردية والجماعية وهو ما قلصه ابن مسكويه (320 - 421هـ) قائلا: «ان السبب الذي احتيج من اجله الى الكلام هو ان الانسان الواحد لما كان غير مكفّ بنفسه في حياته ولا بالغ حاجاته في تمسّ بقاءه ملته المعلومة وزماته المقدر المسموم احتاج الى استدعاء ضروراته في مادة بقاءه من غيره...» (20) ويزيد التعمق في استقراء هذا

النحو وما اشبه النحو من المنطق» (29) وإذا استنبطنا هذا القول واستنطقناه فاننا نستنتج الانعكاس الذي يقع داخل الحيز اللغوي بحيث يصحح الخطأ موضوعه ومادته كلاهما الكلام» (30) ولقد بين ابن خلدون ان اللغة من الناحية الوظيفية النفسية انما هي طريقة رمزية للدلالة على ما بالنفس من عقل ووجدان ونزوع فهو يقول: «... ونحيي الحروف متمايزة في السمع وتركب منها الكلمات الدالة على ما في الضمائر...» (31)

خاتمة:

من خلال ما تقدم نستنتج ان مفكري الاسلام كانت لهم نظرات صائبة في علم اللسان الا ان هذه النظرات لم تأت مجمعة في مؤلفات مختصة وانما جاءت متفرقة ومبعثرة في عديد الكتب بما فيها تلك التي لا تمت الى الدراسات اللغوية بصلة. لقد نظروا الى علاقة الانسان باللغة فاستنتجوا ان البعد اللغوي هو المميز للانسان وهو الحد الذي يفصله عن بقية الموجودات. واستشار الانسان بهذه الميزة فادهم الى التفكير في العلاقة الرابطة بين افراد المجتمع فقالوا ان اللغة هي القناتة *القناة* التي تصل الفرد بجماعته وهي وسيلة التفاهم بينها وفي الجهد للمضغنة من حيث هي الوسيلة لسد الحاجة الفردية والجماعية. واحالتهم هذه النظرة على الاقرار باستحالة الوجود الانساني وانفصاله بلون البعد اللغوي. كما انهم انتهوا الى ان اللغة هي مكتسب يحصل للانسان عن طريق التدريب على ما يسمعه من محيطه وتطعنوا اخيرا الى قضية خطيرة وهي علاقة اللغة بالتفكير.

على ان هذه النظرات تبقى عديدة الفائدة اذا لم تتواصل وما لم تدرس اللغة العربية دراسة موضوعية علمية. وهذه المهمة ملقاة على عاتق مختصي هذا الجبل - خاصة بعد بان تبلورت عدة مفاهيم نتيجة المخطوطة العملاقة التي غطتها اللسانيات وتوفرت الالات - فيواصلون ما وضع اسلافهم لبناته الاولى وبذلك يشتت لهم ان يشاركوا في بناء صرح الحضارة الانسانية في عصر الزخم العلمي، وما ذلك علينا بمعزيز لو توفرت لهم المصادقة والعزائم الصلبة.



ولقد بين ابن خلدون ان اللغة من الناحية الوظيفية النفسية انما هي طريقة رمزية للدلالة على ما بالنفس من عقل ووجدان ونزوع

كالصبي العربي يسمع ابويه وغيرهما فهو ياخذ اللغة عنهم على مر الاوقات وتؤخذ تلقنا من ملقن وتؤخذ سماعا من الزوال والثقات» (26)

وهناك جانب اخر اهتم الى الفكر والوجدان وهو على جانب كبير من الاهمية، بما ان اللغة مجرد نظم على الرموز الصوتية فكيف يحصل فهم هذه الرموز التي هي عبارة للكلم عن مفصوده» (27) على حد قول ابن خلدون؟ بعبارة اخرى كيف تدل اللغة على ما تدل عليه؟ وهذا التساؤل يجرنا مباشرة الى قضية «علاقة اللغة بالفكر» وقد اثار هذه النقطة العديد من علمائنا. فالتوحيد يؤكد تأكيدا جازما على ما يجري قيامه من صلة وثيقة بين الالبية التحرية والابنية العقلية فهو يقول ان «... ما يستعار للنحو من المنطق حتى يتقوم اكثر، يستعار من النحو للمنطق حتى يصح ويستحكم» (28) وقد اكد ابو حيان في «الانعام والمؤاتسة» على الصعوبة التي تتخلل هذا العمل حين يقول: «ان الكلام على الكلام صعب... لان الكلام على الامور المعتمد فيها على صور الامور وشكلها التي تنقسم بين المعقول وما يكون بالحس ممكن وقضاء هذا متسع والمجال فيه مختلف فاما الكلام على الكلام فانه يدور على نفسه ويلتبس ببعضه ببعضه ولهذا شق

الهوامش والاحالات:

(1) انصاري ابو الحسن عبد الجبار - «العلمي في ابواب التوحيد والعدل» ج 16 - اعجاز القرآن - القاهرة: 1960 تحقيق امين الخولي - ص 205 - 206 انظر كذلك: عبد الكريم الخليلي - «اعجاز القرآن» الاعجاز في دراسات السابقين - دار المعرفة للطباعة والنشر - بيروت الطبعة 1975/2 ص 234.

(2) عبد السلام المنذري - «التفكير اللساني في الحضارة العربية» الدار العربية للكتاب الطبعة 1986/2 تونس - ليبيا ص 24

- (3) نفس المرجع ونفس الصفحة.
- (4) عبد السلام خدي، «الفكر العربي والاسية» ضمن اشغال ندوة الشابات تونس من 13 إلى 19 ديسمبر 1978 سلسلة المصائب 4، ص 31
- (5) سورة الرحمن الايات: 1، 2، 3، 4
- (6) سورة البلد الايتان 9، 8
- (7) سورة الاسماء الاية 70
- (8) سورة ص: الاية 20
- (9) عمر الدين الثوري، «مكتسبات الفكر» مقتاتع العيب: الملحة البنية المصرية ط 1938/1 - (32 ج) ص 26 ص 187 نقلا عن التفكير الاسلامي ص 47
- (10) عبد السلام المسدي: «التفكير الاسلامي» ص: 47
- (11) هو بشر متى بن يونس القناني، كان نصرانيا عالما بالمنطق واليه انتهت وثلاثة المتطولين في رومته، توفي سنة 328هـ
- (12) هو الحسن بن عبد الله بن المرزبان السبرامي الحوي، سكن بغداد وتولى القضاء بها، وكان من علم الناس بحرف العبريين توفي سنة 368هـ
- (13) ابو حيان التوحدي «كتاب الامتاع والمؤانسة» المكتبة المصرية صيدا - بيروت - 1953 تصحيح وعطف وشرح احمد امين واحمد الزين ح 1 ص: 111
- (14) عبد السلام المسدي: «التفكير الاسلامي» ص: 49 مع شيء من التصرف.
- (15) نفس المرجع ونفس الصفحة
- (16) ابو الحسن حرم القرطاجي «صهاج السعد» «سراج الادب» دار مكتب شرفة، تونس 1968. حقق محمد الحبيب بن الخوجة ص 344
- (17) نوح عثمان الخياط «كتاب الحيوان» دار احداث ثرات عربي ص 3 - 1964 تحقيق عبد السلام خدي ج 1 ص 48
- (18) التوحدي وابن مسكويه «التهويل والثبات من» شرح احمد امين والسيد حمد عمر القادر 1995، ص 6، 7 نقلا عن «التفكير الاسلامي» ص 51
- (19) ابن حزم الاندلسي: «الاحكام في اصول الاحكام» مطبعة الامام ميسرة: 2 (د.ت) ج 1 ص 29
- (20) عبد المرحمن بن حنبل «المقدمة» طبع في الكرام - ح.ت. ط 1979 نسخة المطبعة دار مكتب الاسلامي ص 111
- (21) عبد الرحيم «فتة اللغة في كتب العربية» «ملحة» دار مكتب المصرية ص 92
- (22) ابن حنبل «المقدمة» ص 1071
- (23) نفس المصدر، ص 1086
- (24) احمد بن فارس «المصباح في لغة العرب» مكتبة سلف الحضارة 1910 ص 72 - 73
- (25) ابن خلدون: «المقدمة» ص 1056
- (26) ابو حيان التوحدي «المقائسات» نقلا عن «الفكر التربوي عند العرب» مشورات البادي الثقافي مدار المعلمين العليا - تونس 1973 ص 358
- (27) ابو حيان التوحدي: «الامتاع والمؤانسة» ج: 2 ص 131
- (28) عبد السلام المسدي «مسيرة الشمول في الشابات العربية» مجلة الحياة الثقافية - ع 6، 1979 انظر كذلك فصل: الكلام والشمول في كتابه «التفكير الاسلامي في الحضارة العربية» ص 323 - 341.
- (29) ابن خلدون. «المقدمة» نقلا عن: الفكر التربوي عند العرب ص 359

تشكل مفهوم السنة في اللغة

حمادي ذويب*

المصطلحية إذ يحصر الحقل الدلالي للاسم في مدلول خاص يؤهله للقيام بوظيفته فتصبح الوحدة المعجمية عبارة عن دال للمدلول الاصطلاحي الجليد كعلامة للمفهوم (1) لا تقبل الاشتراك أو الغموض (1).

إذ ان وحدة الاصطلاحية علامة ذات ثلاثة أبعاد: بعد لغوي يحدد قيمتها الدلالية وخصائصها باعتبارها عنصرا داخل النظام المعجمي وبعد اجتماعي يحدد وظيفتها وبعد فلسفي منطقي يعكس قدرة الإنسان على التجريد والسيطرة على محيطه الواسعة **أنظمة المعجمية التي يتكلمها**

وهي هذه النعنة. حوسبا سنظر في سروره دال السنة ضمن حقه الإعرابي لنعرض لأصبي وصولا إلى انزياحه إثر ذلك إلى الحقل الاصطلاحي.

وما يشرع لنا هذه الوقفة الثقوية ما تقيدها به اللسانيات من أنه لا يمكن لنا أن نتعرف على كلمة إلا إذا اعتبرناها داخل نظام المعجمي وما يقرره علم المصطلح من أن المصطلح لا يتخلص كليا من دلالاته كوحدة لسانية (2).

كما أن المدلول اللغوي لدال السنة كان في بعض الأحيان حجة اعتمدها الأصوليون المختلفون في مدلول مصطلح السنة في قول الصحابي "من السنة كذا" يقول الخويزي "ذهب داهيون إلى أن قوله هذا محمول على النقل عن رسول الله . . وأبى المحققون هذا فإن السنة هي الطريقة " (3)

وقدار تأينا أن نطلق في إضاعة المرجعية اللغوية لدال السنة من مصادرنا الأصولية ورد التعريفات التي قد توجد فيها إلى أصولها لدى اللغويين أو المدارس النحوية. واللافت أن أغلب هذه المصادر إما لم تنف عد تعريف السنة لعدة أو شرعا على غرار الشافعي أو ألفت فحسب إلى هذا التعريف وهي حالة البيروني وأبي الوليد الباجي وأبي الخطاب الكلواني، وابن حزم أما بقية الأصوليين فلم يشيروا إلا عرضا إلى هذا التعريف.

وهكذا فأهم نتيجة يمكن الخروج بها هي غياب التنظير المثالي لمصطلح السنة لأد مثل هذا العمل لم يقتحم مجال "المفكر فيه" إلا تحت تأثير الفلسفة والمنطق ويزور أهمية الحدود (4).



عندما تكون الوحدة الاصطلاحية مجرد اسم

بدون صفة أو تميم (أي بدون تحديد دلالي) فذلك يعني انها نتيجة اشتقاق دلالي. والاشتقاق الدلالي هو انتقاء وحدة معجمية لتصبح وحدة مصطلحية بفعل انزياح الدال للعجمي عن مدلوله وتوظيفه للدلالة على مدلول اصطلاحى خاص.

ان الوحدة الاصطلاحية تكون عادة اسما (بسيطا أو مركبا) هو الوحدة اللسانية المفضلة للنظام المصطلحي. وتضبط عملية المرور من البنى الاصطلاحية الاسمية المعجمية الى النظام المصطلحي ساسة الوحدة

* أستاذ بكلية الآداب، صفاقس.

وقد اتضحت لدى الأصوليين اتجاهات خمسة في تحديد الأصل اللغوي لدال السنة أولها (5) الاتجاه الاعتزالي ممثلا في القاضي عبد الجبار (ت 415 هـ) الذي يعتبر أن السنة مأخوذة من الإدامة (6).

أما الاتجاه الثاني فهو يرجع إلى ابن حزم الظاهري (ت 456 هـ) وهو ينص على أن السنة في أصل اللغة وجه الشيء وظاهره (7) محتجا ببيت ينسب إلى ذي الرمة نظم على بحر البسيط. ثرك سنة وجه غير مفرقة لمساء ليس بها خال ولا ندب.

في حين أن الموقف الثالث يعتبر أن أصل اللفظ من السن والاستن (8) وهو الطريق، ويعدّ الموقف الرابع تطورا للموقف الأخير ذلك أنه يعدّ السنة بالطريقة وضمت لتحذو ويقندى بها (9).

ويتميز الموقف الخامس الأخير بسمة التوفيقية ذلك أن الجزودي (ت 482 هـ) الحنفي يجمع بين موقفين سابقين قائلا: "والسنة معناها الطريق والسنن الطريق ويقال "سن" الماء إذا صبه وهو معروف الاشتقاق" (10).

ولئن كان البخاري شارح أصول الجزودي في أصل تعريفه الجزودي بما يصحله مساقا للاتجاه الاعتزالي (11) فأنه يميل إلى اعتباره توفيقيا لأن منطوق خطاب الجزودي لا يوحى بقصر اشتقاق لفظ السنة على معنى الجريان.

كما أن رأي أصولي حنفي آخر معاصر للجزودي هو السرخسي (ت 490 هـ) يذهب هذا الموقف فهو يقرر أن السنة مأخوذة من سنن الطريق ومن قول الفاضل سنّ الماء إذا صبه حتى جرى في طريقه وهو اشتقاق معروف (12).

وهكذا يبدو أن الأصوليين الحنفين آثروا الجمع بين موقف الجويني الشافعي الأشعري والموقف الاعتزالي. لكن ماهي جذور هذه الاختلافات وخلفياتها لدى اللغويين أو في المدارس النحوية؟ وماهي علاقاتها بالاتجاهات المنهجية للأصوليين؟ وهل وقع استثمارها في الترميزات الاصطلاحية لدال السنة؟

لقد شدّ الموقف الاعتزالي والظاهري عن مواقف بقية الأصوليين السنين وتسجل لنا جذور الموقف الاعتزالي في أطروحات لغويين كوفيين. فالكسائي (13) (189 هـ) يعتبر أن السنة تعني الدوام من قولهم "سنت الماء إذا وائت صبه" (14). أما ابن السكيت (15) (ت 243 أو 244 هـ) فقد ركز على معنى السهولة في مادة "سن" وكل صلب سهل فهو سن وكذلك "سن للماء على وجهه" (16).

ويعتبر المعجمي الكوفي ابن فارس (17) (ت 395 هـ)

فالفظة (السنة) كان يدل أصلا على حقيقة حسية تتأطر في مجال الطبيعة هي جريان الماء في سهولة ثم انتقل ليدل على حقيقة حسية تتنزل في مجال بشري هو وجه الإنسان ليتجاوز إثر ذلك مجال المص إلى المجاز يتمثلا في سلوك الإنسان وسيرته



في عبادة من أن "السنن والنون" أصل واحد مطرد وهو جريان الشيء وإطراده في سهولة. والأصل قولهم سنتت الماء على وجهي أسنة منا إذا أرسلته إرسالا، ثم اشتق منه رجل سنون الوجه...

وبما اشتق منه السنة وهي السيرة... وإنما سميت بذلك لأنها تجري جريا (18) وبالرغم من أن معجم ابن فارس لم يلق اعتمادا ذا بال لدى اللغويين المتأخرين فإن النص المتكثف منه يعدّ أهم نص أصل معنى الجريان واليسر في مادة "سن". ووجه أهميته تفرد به جملة من الخصائص منها نظرتة التأليفية "الزمانية" والتاريخية فاللفظ كان يدل أصلا على حقيقة حسية تأطر في مجال الطبيعة هي جريان الماء في سهولة ثم انتقل ليدل على حقيقة حسية تنزل في مجال بشري هو وجه الإنسان ليتجاوز إثر ذلك مجال الحس إلى المجاز متمثلا في سلوك الإنسان وسيرته.

ويحصر ابن فارس على تأصيل معنى الجريان في لفظ السيرة، وتزيد بعض مشتقات مادة "سير" اتجاه هذا.

أما الموقف الظاهري الذي مثله ابن حزم فقد وجدنا جذوره في موقف صريح لأبي هلال العسكري (19) (ت بعد سنة 400) يقول فيه: "وأصل السنة الصورة ومنه يقال سنة الوجه أي صورته" (20) واستعمال السنة في هذا المعنى عريق ومتواتر في الشعر العربي خصوصا.

من عدم وجود نص صريح في أن أصل اشتقاق لفظ السنة يدل على هذا المعنى المثالي والمعياري فمحتوى تعريف اللفظ يخبر عن ذلك. يقول الخطابي (ت 386 هـ) : "إن السنة في اللغة الطريقة المحدودة خاصة" (25).

كما ينص الأزهرى (26) (ت 370 هـ) على أن السنة هي الطريقة المستقيمة المحدودة، وهي مأخوذة من السن وهو الطريق (27).

والملاحظ أنه مثلما اختلف الأصوليون واللغويون في تحديد الأصل الاشتقاقي لدال السنة فإن أصحاب التفاسير القرآنية حدث بين مواقفهم الأهم ذاته. وما يستتبع من خلال العودة إلى هذه التفاسير أن الاتجاه المعتزلي الذي يفسر أصل السنة بالجرى والاطراد في يسر قد عرف تأهيذا جزئيا ومحدودا بالرغم من امتداده إلى عصرنا (28).

أما المعنى الذي رسمه الفكر السني فهو معنى المعيارية، يقف مثل الطبري بتعريفه السنة بأنها "المثال المتبع والأمام المؤتم به" (29).

ولقد نشأ عن ذلك مفهوم مقابل هو البدعة والبدعة ضد السنة. فكل أمر من أمور الدين تقدمت به سنة وإمام ومثال يقال له سنة وما أحدثه الناس من غير إمام ولا مثال يتد رسول الله فهو بدعة" (30).

وهذا التعريف يتساق مع المثالة الأساسية التي منحها الفكر الشيعي للإمام المصوم بعد وفاة الرسول كما أنه يوظف الفهم السني للسنة الذي بُنِيَ الطبري الحريص كل الحصر على تثبيت الأورثوكسية أي تثبيت التفسير على خط واحد وذلك بواسطة إلحاحه على ضرورة الحفاظ على الحلول والمعاني التي يتبناها أهل الإسلام أو أهل القبلة (31) لقد كان الطبري من جراه وعيه مصرورة توحيد الأمة الإسلامية، ميلا إلى منهج يتماز أساسا بالانتقائية لذلك انتخب من بين كل معاني السنة في التراث اللغوي المعنى الذي يلائم غايته الأيديولوجية وهو معنى المعيارية لتسيخ ضرورة اتباع كل المسلمين لمنهج واحد، وللقصود طبعاً مذهب أهل السنة الذي انتصر على بقية المذاهب وخاصة على المذهب الاعتزالي، وإذا كان تعريف الطبري قد وجد من لدن الأصوليين السنيين الصادرة في الأهمية فهل له ما يستند عند اللغويين؟

لم نجد عند أي من اللغويين قبل القرن الرابع ما يزيد هذا المعنى المعياري للسنة بعيداً عن كل تأثير من الدين الجديد باستثناء شاهد أورده ابن منظور في مادة "سن" بنى القوم يسنونهم على سن واحد أي على مثال واحد" (32) ولكن لفظ "السنن" له معان أخرى وهي النهج والجهة ومحبجة

وعلى كل فإن الثابت أن مادة سن لها علاقة لغوية أصيلة بالطريق تتجلى خصوصاً في معنيين الموضوع والاتباع وإذا كانت مرجعية معنى الموضوع حية بالأساس فإن معنى الاتباع يحيل على السلوك الإنساني

كما تطرق إليه أغلب اللغويين بدرجات متفاوتة من التوسع والاهتمام (21) بل إن طبقات ابن سبويه صرحوا بتحديد الرسول كان شاهداً على استعمال السنة بهذا المعنى (22).

ولكن أهم من تطرق إلى هذا المعنى توسع فيه رأيه بشواهد عدة هو ابن منظور بالرغم من أنه استوحى أغلب مادة سن من "تهذيب اللغة" للأزهري فقد تميز عنه في نقاط منها الاهتمام في صدارة معاني السنة بمعنى الصورة والوجه وما يخصهما من صقالة وأسالة فكأنه يوحي بأن المعنى الأصلي للفظ السنة ليس سوى المعنى السابق. هذا بالرغم من تصرف آخر أورده، فيه تصريح بأن أصل السنة غير هذا، وإنما هو سنة الطريق.

وهذا ما يحيلنا إلى الموقف الثالث لدى الأصوليين، وهو يفر أن مدلول دال السنة هو الطريقة تأسيساً على الأصل الاشتقاقي للفظ الذي يعني سنة الطريق.

وأهم حجة تدعم هذا الموقف وتتواتر لدى اللغويين وغيرهم عن يثني هذا الموقف قول منسوب إلى نحوي كوفي هو أبو عمرو شعر بن حمدويه الهروي (ت 225 هـ) ينص على أن "السنة في الأصل سنة الطريق" (23).

كما نجد عند لغويين آخرين هذا المعنى دوماً إشارة إلى أنه الأصل في اشتقاق لفظ "سنة" (24) أما الموقف الأخير الذي ذهب مذهب الاتجاه السابق فقد اتفلق من معنى الطريق لكه فيه فبعد أن كان مطلق الدلالة على الإيجاب أو السلب في الطريق أصبح يعني الطريق النموذجي الواجب اتباعه وبالرغم



(39) ويبدو أن معنى الاتباع تنامي مع الزمن حتى أصبحت السنة تمثل مجموع العادات والتقاليد والأعراف الموروثة عن الماضي والتي تتبع مثل القوانين ، وأصبحت هكذا كل الأعمال في الحاضر تقاس بمدى موافقتها لهذه السنة : المصدر الأرواح للشرعية التي بعد أطرافها خطأ جسيما (40) مما جعل السنة تشكل عائقا هائلا أمام كل تجديد وكان يكفي لرفض أمر ما أن يوسم بأنه ابتداء وإحداث وبدعة (41).

إذن ما يمكن استخلاصه مما تقدم أن دال السنة قد تحول من الحركة إلى الثبات باعتبارات مذهبية عقائدية ولغوية تبثت أساسا من خلال التضامير التي تبثت دلالة السنة في معنى المعيارية في حين أن اللغويين وإن لحقهم تأثير حركة تثبيت معنى اللفظ خصوصا بعد القرن الثالث فإنهم حافظوا عموما على التعدد الدلالي الذي كانت تمثل السنة في أصل تداولها اللغوي عند العرب.

كما برزت هذه الاعتبارات المذهبية من خلال تفضيل الأشخاص من اللغويين والتحريريين المذهب المدرسي نظري الذي تم له الانتصار وهو مذهب البصريين على مذهب الكوفيين الذي كان يتجه إلى واقع الاستعمال اللغوي ويوجه عارضا خاصة إلى فروق اللغة وتعبيرات أهل البادية في أشعار الجاهلية (42) ولعل هذا الأمر هو الذي يفسر عدم الاهتمام بمصم مقاييس اللغة لابن فارس بالرغم من طرافة الكثير من صوره واجتهاداته.

إن التأمل في مادة سن يلحظ من خلال التعابير المتداولة لدى العرب تمحورها حول معاني الحركة والجريان والنشاط والفعل المتبع للحياة (43). لكن هذا المعنى همش بالرغم من الأهمية التي اكتسبتها لدى المدارس الفقهية القديمة قبل الشافعي من خلال مفهوم العمل الجاري أو السنة الحية. فعاد يراود بهذا المفهوم؟

الطريق ومعنى الجريان والقصد، أما بيت لبيد الذي احتج به الطبري ومن سار على خطاه فإن لفظ السنة فيه يعني انطلاقا من مصدر البيت العرف والطريقة التي يسنها الآباء أي يصنعونها ويتداولون العمل بها

وما يفيد المعيارية والنموذج في هذا البيت هو لفظ "أمام" الذي يعني في كلام العرب النظام والمثال الذي يؤلف بين المختلفين وهو لهم مثال وقودة (33).

وهكذا فإن معنى المعيارية أي الطريقة الإيجابية الواجب اتباعها لم يشهد أوجه إلا في صلة بالدين (34) وهذا ما دفع الأزهر في معجمه تهذيب اللغة إلى توجيه معنى السنة توجيها يرسخ البعد الإيجابي ومعنى الاستقامة والطريقة المحمودة (35) وسار الخطابي (36) على منواله فاشتقده الشوكاني بقوله "وسواء أكانت الطريقة حميدة أو ذميمة فكلهما في اللغة سنة" (37).

إذن فإن معنى المعيارية لم يلحظ بدلالة السنة في الفضاء الإسلامي إلا مع الطبري (أي في النصف الثاني من القرن الثالث) وذلك انسجاما مع مقتضيات تفسير عبارة سنة الله في القرآن التي لم يكن التفسير الإسلامي يقبل أن يتفهم إلا من خلال اعتبارها السنة المعيارية المثالية والملاحظ أن هذا المعنى تأسس على عقلية كسرة للدلالة الطريفة في الجانب الإيجابي بحسب بدو أن كانت مطلقة الدلالة على البعدين الإيجابي والسلبي

وقد أصل اللغويون للتأخرون معنى الطريقة بواسطة قوله تنسب إلى نحوي كوفي هو شمر نعتبرها لا ترقى إلى مجال الحجج القاطعة لعدة اعتبارات (38) وعلى كل فإن الثابت أن مادة سن لها علاقة لغوية أصيلة بالطريق تنجلي خصوصا في معني الوضوح والاتباع. وإذا كانت مرجعية معنى الوضوح حسية بالأساس فإن معنى الاتباع يحيل على السلوك الإنساني

الهوامش والمراجع

(**) ماذا هي لفظ مفهوم هي عدم المصطلح؟ تتأني إشكالية هذا اللفظ من استخدامه في فروع معرفية متباينة ضمن العلوم الإنسانية أو العلوم الطبيعية أصبأ إلى ذلك أنه يستخدم بدون تحديد بقصد منه ومن الغاية أو لأحاطة كل مفهوم بتخصص مستويين على الأقل يمكن اكتشافهم من خلال ترجمة كلمة 'مفهوم' إلى الفرنسية أو الإنجليزية عن طريق كلمتي 'Concept' و 'Notion'. والترجمة الأولى 'Concept' تترجم عموما عن مرجع نظري مجرد هو التصورات العكسية العامة لأوضاع الفكر الإنساني أما الترجمة الثانية 'Notion' فتحيل عادة على مرجع مادي أو نظري له تسيير مادي واضح عندنا من طالب. علم المصطلح بين المعجمية وعلم الدلالة فصل في كتاب جماعي "تأسيس النقضية الاصطلاحية" ص 90.

(1) لراجع منه: ص 81

(2) لراجع المذكور: ص 96

- (3) الجويني، البرهان في أصول الفقه: 649/1
 (4) ظهرت منذ منتصف القرن 3 هـ رسائل علمية في الحدود وبرزت منذ النصف الثاني للقرن 4 أولى التاليف الخاصة بتعريف ألقاب الحديث مع أبي محمد الزاهرري (ت 360) في كتبه المحدث الفاصل ثم توسعت لتشمل مجال الأصول الفقه وأصول الدين، وللإحاطة أن لفظة الرافضيين للمنطق نشأتوا بلفظ التعريف في حين أن الإشارة المتأخرين بالحركة العلمية قبلوا كلمة الحد والفرق رسائل في الحدود وصعدوا مقدمات مصادرهم الأصولية فعولوا بحدود، وهي حالة السحي والكلودي أنظر M.A.S Abdelhaleem Early Islamic Theological and juristic terminology, Bulletin of The School of Oriental and African Studies, University of London . Vol L IV Part I 1991
- (5) اعتمدنا في ترتيب هذه المواقف تاريخ ظهورها.
 (6) نقل هذا التعريف عن القاضي تلميذه أبو الحسين البصري المعتمد في أصول الفقه 367/1.
 (7) ابن حزم، الأحكام في أصول الأحكام 43/1
 (8) الجويني، البرهان في أصول الفقه 649/1
 (9) الكلودي، التمهيد في أصول الفقه 65/1 وأنظر أيضا أما الوليد الباجي، إحكام الفصول في أحكام الأصول من 173.
 (10) المزودي، أصوله 552-551/1
 (11) يقول ابن خراش "والسبب بوق" فان أحدث السنة ما عايناه من المار ينصت ويجري فيها حريان" المصدر المذكور 552-551/2
 (12) أبو بكر محمد بن أحمد السرخسي: أصول السرخسي (جزءان) . 114-113/1
 (13) الكسائي، معوي كوفي فارسي الأصل. أحد من الخليل الذي أشأ عليه بأن شذو يحدق عن الأعراب اللغة المعيشة، بروكلمان تاريخ الأدب العربي 198-197/2
 (14) نقل هذا الموقف الشوكاني في "إرشاد الفصول إلى تحقيق الحق من علم الأصول"، ص 33
 (15) ابن السكيت أو يوسف بن مطوق بن سحر بن سعد بن عبد الله الكسائي يسمي في البحر في مدرسه الكوفة لكن كتبه المعجمية وشروحه تتصله أكثر بمدرسة البصرة، وهو بذلك يمثل التوجه التوفقي لمدرسة بغداد، نعم نعم لمصباح عن الأعراب، بر، محمد يرجع المذكور، 205/2
 (16) ابن السكيت، إصلاح الخط من 378
 (17) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا بن سعد بن عبد الله الشافعي ثم عرج، عبد الله الشافعي درس على والده كتاب إصلاح الخط لأبي السكيت كان له عقل مستقيم من اللغات به في يعرف له هدايتي سفر في صوره وسجله نصري سعد بن فارس حرية فكر اعلام الكوفة وبعث من حفيد المناقشات الجوهري من خلال كتابه "كديبة" معتمدين في خلاف سحويين "نظر رحمه د م (ط 2 بالفرنسية) فصل "ابن فارس له ه فلايش (H. Fleisch). 787/3.
 (18) ابن فارس معجم مقاييس اللغة، 61/60/3
 (19) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل تلمذ على أبي أحمد العسكري الذي انتهت إليه رئاسة الحديث في إقليم حوزستان. من أهم مؤلفاته كتاب الصائغين، الفروق في اللغة، جمهرة الأمثال، أعراب د م. إ (ط 2 بالفرنسية) 1960 فصل "العسكري" د "فوك" (Fück) 734/1
 (20) العسكري، الفروق في اللغة، ص 220
 (21) أنظر على سبيل أمثال حجة على هذا المعنى بيت للسحوي الكوفي ثعلب (ت 291) نظم على بحر المتدارك يقول فيه يظهري في المرأة سنها : في البيت تحت مواضع اللص.
 (22) سأل الرسول قوما، من مراكم فأجابوه. مرأ دحية الكلبي وكان دحية تشبه لحية ومنه وجهه بجبريل، محمد ابن سعد، الطبقات الكبرى 422/3
 (23) لسان العرب. 400/6
 (24) ربيع، ابن السكيت، تهذيب الألفاظ، ص 38 حيث يورد بيت شعر ثمر فيه كلمة سن : الطريق وصفعة 471 يقال شح عن سن الطريق عن مته وقصد
 (25) أرجع إلى الشوكاني، إرشاد الفصول، ص 33.
 (26) الأزهرري. أبو منصور محمد بن أحمد بن الأزهر معجمي عربي وصلنا معجمه تهذيب اللغة وأهم حاصية لهذا المعجم أنه يواصل الطريقة التي أقرها الخليل في كتاب العين اعتمد ابن منظور في اللسان مصدرا أساسيا، أنظر د م، إ (ط 2 بالفرنسية)، فصل الأزهرري "د ر بلاشير" (R Blachere) 845/1
 (27) الأزهرري، تهذيب اللغة، 301/12
 (28) يعرف بطبرسي (ت 548 هـ) أحد كبار علماء الشيعة الإمامية، السنة د "الطريقة أو العادة الجارية وإنها في الأصل الاستمرار في جهة" ويحول أن يحرق هذا المعنى من خلال عدة مشتقات من مادة سن، يقول ومنه السن واحد الاستمرار على منهاج، والسان لاستمرار الطغي به، والسن

الدين والدولة في الفلسفة التعاقدية

(سبينوزا - هوبس - روسو)

كمال الزغباني*

وبالإضافة إلى كل ذلك يأتي اختلاف المعطيات التاريخية والسياسية التي انتجت فيها هذه النظريات ليضعف بشكل كبير إمكان وحدتها (انقلازا البرلمانية، فرنسا الملكية المطلقة، هولندا العيدرالية) هل يعني ذلك امتناع إيجاد أرضية مشتركة لهذه الأطروحات وخصوصاً في موقفها من مسألة الدين والدولة؟
دا انطلقنا بشكل مجرد من فكرة العقد الاجتماعي كمقولة سياسية - نظرية، امكن لنا تجاوز مختلف هذه الصعوبات وتذليلها وإيجاد الموقف الموحد الذي نحددنا عليه اننا نطه أساساً (وتأسيس المجتمع معه) على قاعدة العقد الاجتماعي - ي الاتقي (convention) لبري - يلتي سد البداية أي امكان للدولة الدينية، وسلطة لمحاكمة تكسب حشواً عبقلاً حسب هذه الأطروحة من موافقة الافراد على التخلي عن الحرية الكاملة التي يتمتعون بها في حال الطبيعة، لضمان الامن واحترام الدين يوفرهم المجتمع ولا يأتي شعورهم للدين الا انطلاقاً من اثره ودوره في تثبيت دعائم المجتمع وتحسين شروط المواطنة المرتكزة على فكرة القانون الذي هو وحده الضامن لحقوق الافراد والمظم لمعاقبتهم. اما عن مسألة تعدد نظريات العقد الاجتماعي واختلاف النتائج التي توصلت اليها كل منها فانه سنحسمه بتركيز الاهتمام على كل من هوبس وسبينوزا وروسو، وليس هذا الاختيار مجرد بحث عن الوحدة والانساق النظريين المستقيدين بقدر ما تسنده حقيقة تاريخية: فروسو يعتبر - في تاريخ الفكر السياسي - منظر العقد الاجتماعي بامتياز. أي إن الأطروحة قد عرفت معه اوج اكتمالها ونضوجها. فإذا ما نظرنا إلى مركات هذه النظرية عنده وجدناها لدى كل من هوبس وسبينوزا (على الأقل في رسالة في اللاهوت والسياسة).

وحتى المعطيات التاريخية التي تكوّنت ضمنها هذه النظريات فانه لا نعدم لها وحدة ما. إذ ان ما كان يميزها بشكل خاص هي: الصراعات الدينية من جهة والصراع بين السياسة والدين من جهة أخرى. ولعلّ المفارقة تكمن في ان فكرة العقد الاجتماعي التي ظهرت اول الامر ضمن سياق المناهضة الدينية للانظمة السياسية، أصبحت فيما بعد من دعائم الاستبداد السياسي باسم الدين (وهذا ما



لا يخلو التعرّض إلى مسألة الدين والدولة عند منطري العقد الاجتماعي من صعوبات. فنحن من جهة ازاء امتداد زمني ملحوظ لهذه الأطروحة - من القرن 16 إلى القرن 18 - ونحن بالخصوص ازاء نظريات تعاقدية لا نظرية واحدة. بل اننا اذا ما قصرنا النظر على كل من هوبس وسبينوزا وروسو (1) لاحظنا اختلافات جوهرية، سواء فيما يتعلق بالاسس النظرية التي يركز عليها كل مفكر او في النتائج - التي من بينها علاقة الدين بالدولة - حسب هذا التصور او ذاك.

فالقانون لا يضيء إلا علاقات الأفراد فيما بينهم،
أما بين الأفراد والأميراطورية أو بينهم والكنيسة
فكل ترة يستعبر كقرا وكل مطابقة بالحقون
الاجتماعية والسياسية تعتبر اعتداء على الله نفسه



الموقف المقابل لهذا (والشأن على نفس القاعدة) هو الذي يجعل أسبق في الآلهي وكثرة للحكم ومنطلقا لاعداد أي أشكال للخصيان أو التمرد: عصيان الملك هو عصيان لله ومعارضة في بغضارة الله أيضا. ولعل أحسن من جسد هذا النمط من التفكير (الذي هو تواصل لتراث الأهراب الكنيسي ومحاكم الشفتيش البابوية الرهيبة) هو الفرنسي يوسوي الذي كان رجل دين في عهد لويس الرابع عشر. ويوسوي (1627 - 1704) هو الذي يرى أن الحكام في حل من كل رقابة بشرية ذلك أن الحكم يتركز على مبدأ سان بول (Toute puissance vient de Dieu). الملك حاصل على ما يشبه التفويض الآلهي الذي به يحكم الرعية. فالفانون لا يضيء إلا علاقات الأفراد فيما بينهم، أما بين الأفراد والأميراطورية أو بينهم والكنيسة فكل ترة يستعبر كقرا وكل مطابقة بالحقون الاجتماعية والسياسية تعتبر اعتداء على الله نفسه. ولئن سعى يوسوي إلى إيجاد موادة بين أطروحة العقد الاجتماعي الشائعة آنذاك و«السياسات المستعرجة من الكتب المقدسة» فإن نظريته الت التي الفصل الأربع ولم تكن إلا سندا لا هويتا للاستبداد المطلق الذي عرفته فرنسا منذ بداية حكم لويس الرابع عشر والذي لم يشه إلا مع الثورة. فالملك في تصوره ليس إلا الله الذيكارتي محولا إلى العالم السياسي كما يقول أتقير الذي ينقل عن يوسوي قوله «وحده مدبر السماوات، صاحب الأميراطوريات، واضع القوانين للملوك هو الذي يسطرها لهم حين يشاء وهو الذي يلتفهم اقسى

سنراه فيما نسميه بالخطا التدنن السياسي) لتسلو في النهاية كتحقيق لفكرة الدولة الدينية وإساسها اللاهوتي - الحق الآلهي - وهذا ما سنراه لدى كل من هويس وسبينوزا وروسو الذين حسموا المسألة نظريا (انطلاقا من علوم عصرهم) ليقرأوا على أساس من ذلك التاريخ والتصوص الدينية بشكل متنق مع النظرية.

التدنن السياسي بين التبرير والمناهضة

رغم تملدها فإن أنماط الدين السياسي تزول عموما إلى صنفين أساسيين بالنسبة إلى كل الأديان تقريبا:

دين الدعم والتبرير، أي أسباغ الشرعية الدينية على ما هو سياسي باسم الحق الآلهي أو العصمة أو النص الديني أو غيرها، ودين المناهضة الذي يؤسس شرعية التمرد السياسي على مقولات الدين (السنة والشمية في الإسلام مثلا) ولو نظرنا إلى أوروبا القرنين السادس عشر والسابع عشر وإلى أطروحة العقد الاجتماعي ومشتبهها لوجدنا هذين النمطين سائدين ومتصارعين.

دين المناهضة نجده في أولى نظريات العقد الاجتماعي (حس فرانسيس أتقير (2) الذي غير إلى الموسوعة كوية (3) في مقال «العقد الاجتماعي» «فصاحب كتاب «Revendication de la Tyrannie» بلونيسوس بروتوس (اسم مستعار لـ Maber Languet حسب ترجيعات أتقير) ينطلق من سؤالين أساسيين يصبان في إطار تأسيس حق المناهضة السياسية على اللاهوت:

- 1- هل يجب الخوض للإمير عند إصداره أمرا أو إقراره شيئا مخالفا لتشريعات الله وأوامره؟ (الاجابة طبعاً تكون بالنفي).
- 2- هل يباح التصديق للإمير لا يحكم حسب أوامر الله؟ (والاجابة بالإيجاب).

فالمقد خلال عصر النهضة وعند هذا الكاتب بالتحديد عقدان: بين الله والشعب وبين الشعب والملك، ولا مشروعية للثاني إلا على أساس من الأول، والحقيقة أن مثل هذه النظرة لا تختلف البتة عن تراث القديسين ورجال الدين خلال العصور الوسطى وعصر النهضة (من القديس أوغسطين حتى القديس توماس داكأن) حيث شاع مفهوم «مدينة الله» Cité de Dieu الذي انطلقا منه يستعبر المدينة مجرد حامل support للكنيسة التي هي حشد المسيح الذي تسكه روحه الآلاهية ومن هناك فإن العقد المبرم بين الله والشعب مشروط بوساطة البابا الذي هو وحده المطلع على الحيايا والاحمال لوصايا المسيح.

رياضية» هو مبدأ يضع حدا للعلم السائد الذي يرى في مختلف عناصر الطبيعة آيات ربانية أي مجرد معبر لمعرفة قدرة الصانع وحكمته وجلالة قدره. ويمكننا القول انطلاقا من كل ذلك أن نظريات العقد الاجتماعي مثلت خصوصا مع روسو، اقضاء للفكر اللاهوتي من مجال المجتمع والسياسة بعدما تكفل علم قبائلي ثم نيوتن بالقصاه من مجال الطبيعة أي فهما جدبا لعلاقة الحاكم بالمحكوم. وبالفعل فإن القاعدة النظرية التي ارتكز عليها كل من هوبس وسبينوزا بالخصوص كانت وثيقة الارتباط بعلوم عصرهما واساسا بالميكانيكا التي يركز عليها كامل كتاب التّين في جنبه النظري على الال (والذي يوجّه بدوره جنباب البحث والتاويل التاريخيين). لقد كانت القاعدة بالنسبة الى هوبس هي المادة والحركة وكأن علم السياسة تخصصيا او تخصصا يرجع بالنظر الى الميكانيكا التي تشمل الطبيعة عموما، كما ان الاطناس النظري لسياسة سبينوزا، خصوصا في الرسالة السياسية التي لم تكتمل، هي نظريته في الانفعالات او في كلمة المديبقا التي منها تستنتج السياسة (كما يقول انطونيو ترقري) وان كان قد استعان بالتجربة التاريخية والسياسية. فالسياسة عنده الرغب للعلوم النظرية الى ميدان الفطيق. وان كان من ميسر ان نقسط داخل بصوص التعاقديين او احدهم وظيفية العلم الميكانيكي واسلوب فطه في النظرية السياسية فاب لا نعدم ان نجد بعض الامثلة والمذبح المتصلة بشكل ما بموضوعنا (الدين والدولة) ولناخذ مثلا فهم هوبس للدين، فهو ينطلق منذ الفصل الاول من التّين من تصور مادي للمظاهرات البشرية بمختلف انواعها: الاحساس هو الاصل في كل شيء «ان اصل الافكار موجود فيما نسقيه بالاحساسات» فمير الاحساس نظام التحفيز ثم تولد اللغة ويقع الارتباط بين نظام الافكار ونظام الكلمات فيشأ النشاط العقلي ومنه ياتي ما نسميه بالفط «الذي هو بالتالي ظاهرة مادية بحتة». ان الدين حسب هوبس مشأت في الاصل من مواجهة الانسان للطبيعة. انه اجابة عن اسئلة الانسان للطبيعة وحيرته ازاءها، فهو يقوم بتجابة لحركة الاشياء ويربط الاثر بالعلة حتى يصل الى اثر لا يستطيع ادراك علة فيضرب ربا ويتصوره غير متحرك (وهو في رأي هوبس ضرب من الخلف اذ لا يتحرك المتحرك الا بمتحرك ومن هنا جاء زيف فكرة الخلف عنده) وغير جسماني.

ان بلور التّين اربع حسب هوبس: الاعتقاد في وجود الارواح، عدم معرفة الملل الثواني، التسليم devotion لما نشأه والتشخيص او التآليه هذا هو الدين الطبيعي او

الدروس وافظعها لما ينع له ذلك». ولعلنا نخزل هذه المرحلة والنظريات التعاقدية التي وردت ضمنها بهذه الفقرة من الموسوعة الكونية «الى حدود القرن السابع عشر كانت نظرية العقد الاجتماعي توظيفة ايدولوجية محددة: توليف امكان اقامة سلطة مهيمنة ومحدودة في ذات الوقت، أي نفي الاستبداد المطلق (باسم الدين) ونفي الديمقراطية (باسم الدين ايضا)، اما في القرن السابع عشر فقد اصبح العقد هو الركيزة التي عليها يتأسس الاجتماعي والسياسي معا» (4).

وبالفعل فاذا استثنينا بوسوي الذي عاش في القرن 17 بتغير القرون الوسطى فاننا نجد كل منظري العقد الاجتماعي الاخيرين (لوك - ميلتون - فروتيوس - هوبس - سبينوزا - روسو) نمجده جميعا يتغلون العقد، ولو كفضية منطقية لا كحقيقة تاريخية، متطلف لفهم تكون المجتمع والدولة معا اي خطة التحول من حال التبشر والفردية الاولى الى حالة المجتمع، وكما اسلفنا فإن هذه الفكرة والاطروحة اذا اخذناها بشكل مجرد تتناقص بشكل تام مع كل امكان للخط بين الدين والدولة وبالحصوص مع فكرة تاسيس النظام السياسي على قواعد دينية. فالمقد الاجتماعي هو الفط (agile) الذي به يتشغل الانسان من حالة الطبيعة المحركة بفطونته الشهوة The Desire او قانون الرغبة في التّوير الدائم للرغبة «To assure for ever the future Desire» كما عبر عنه هوبس او حسب قانون سالون الذي يشهد به سبينوزا «هو حيث توجد نفس الحفظ للعدال والمجازة» فالمقد يتكسب سلطته ومشروعيته من الافراد لا غير وبالفط من وصولهم الى الاقتاع بضرورة التحلي عن منافع حالة الطبيعة التي لاحد فيها للحرية الا حيث تتوقف القوة الى ضمان حريات اجتماعية او تنسيق بين الحريات الخاصة والقوى الخاصة Conatus من اجل الحد من التسلف الداخلي والخارجي معا. هذا التصور وهذا الفط مع السياسات الكنسية ليس في الحقيقة غريبا عن روح القرن السابع عشر بمجمله ويكل جوابه الاقتصادية: التحول من الاقتصادية الى بدايات الرجواتية.

النموذج العلمي في الفلسفة السياسية

ان براد العلمانية قد نشأت مع قبائلي على المستوى العلمي الصرف فالكيسة كانت تحكم العلم الكوبرنيكي، وبالتحديد فكرة دوران الارض، بجمعية لاهوتية تضع النص الديني كخصم وكقاض اراء الكشف العلمي. في حين ان المبدأ القبائلي في العلم الطبيعي «الطبيعة مكتوبة بحروف

إن فصل «الدين المدني» وهو الفصل الأخير من الجزء الرابع من العقد الاجتماعي لجون جاك روسو قد اُصِفَ في وقت لاحق إلى الكتاب عام 1671. فمُنِدَ البداية يلوح الدين فأفاندا لاي دور او قيمة في المجتمع، فالأفراد يَصْطَوْن إلى معصهم لثلية لأوامر الله بل انطلاقا من حاجة كل منهم إلى الحماية والأمن اللذين لا يمكن توفيرهما إلا ضمن المجتمع والحياة لحماية ذلك السلام والأمن وتنظيم العلاقات بين الأفراد وفكّ النزاعات التي تعرض بينهم من إقامة عقد ثان بين المجتمع وجهاز يتكفل بتلك المهمة ويرعى حقوق الأفراد ومصالحهم المشتركة. وإذا كان فلاسفة العقد يَؤَيِّزُون عموما بين ثلاثة أطراف من السلطة (الملكية والاستبدادية والديمقراطية) فانهم يَتَمَقَّنُون جميعا في وظيفة الجهاز نفسه ولم يرحبوا به (احتياجات الأفراد وتطلعاتهم.

في هذا المستوى اذن يقع التعرض الى الدين ودوره السياسي (علاقته بالدولة) ضمن قراءة للتاريخ وللتنصوص الدينية، قراءة لانكبة او تاريخية (وبالتحديد تاريخ دولة بني اسرائيل ثم تاريخ الكنيسة والسلطة البابوية) وكذلك ضمن رؤية للتخصص المعاصر وغبط القرب الى الحقوقية لانظمة المؤسسات الدينية ودورها في المجتمع والعشائر هو الوجهة لثلاول وهو ينطوي بدوره على جانبين: فالايانان حسب الفلسفة الثلاثة، ظاهرة اساسية فردية، انة حسب تحليل هويس من كسور انفعال الخوف فهو خوف من الانسان (ويؤدي الى القعد الاجتماعي لضمان الحماية) وخوف من القوى الغيبية (ويؤدي الى الدين) وكما اينا فانه سبينوزا يفصل وبشكل واضح بين الدين والفلسفة من جهة وبين الدين والمواطنة من جهة اخرى: الذين يتوجه الى القلب ويطلب الى الانسان الخضوع وتطبيق المبادئ الاخلاقية (عبر العلامات) اما الفلسفة فاسامها العقل وهي تطلب الفهم والحوار والنقد كما يتقد سبينوزا (ب) الخلط في النظم التيقراطية بين التدين والمواطنة او بين التدين والمواطن، يقول هويس «الايانان داخلي» صرف اي انة لا مرني وتمعن بالتالي عن كل تشريع او تقنين او مراقبة» ويقول سبينوزا امن اليقيني بالنسبة اليان الا لاموت لا يجب ان يطوع لخدمة العقل ولا لعقل لخدمة الشعور والخضوع للدينين».

أما على مستوى المؤسسات فإنّ التعاقدين يرفضون بشكل قاطع أن تكون في المجتمع سلطتان واحدة للدين والأخرى للدنيا، (إذا أنهم يعلمون أنّ الأولى ستغلب حتماً الثانية وتضمّنها إليها لتركيز حكم تيوقراطي مستبد)، فالدين يعتمد على الإيمان الذي هو من كسور انفعال الخوف وهو بالتالي ذو

الايان الذي هو من كسور افعال الحرف والذي يستغله بعض الناس الذين يتسلطون على الآخرين بتطويع هذه السلور امامها في النفوس فيسكون بتأصية القيب ويدعون نوعا من الاتصال بالارواح ولللائكة لفصان الطاعة والاقتصاد لدى الآخرين. ولعل المعنى الذي عبر عنه سبينوزا غير بعيد عن هذا التامر به ففصل بشكل مبدي بين العقل من جهة والايان من جهة اخرى، الاول ينتمي الى الفهم والتفقد والناتشة، بينما يركز الثاني على الخوض (الفصول الاولى من الرسالة اللاهوتية السياسية حيث يبحث سبينوزا عن علاقة الفلسفة باللاهوت) وهي القاعدة النظرية التي على اساسها سيتم الفصل بين الدين والسياسة هذه المرة (ولا غرابة في الفلسفة التي تؤسس السياسة بل ان كثيرا من الفقاد يرون في النظام السياسي لسبينوزا ما يجعل الفلسفة ممكنة في مجتمع ما. ان قانون حالة الطبيعة عند هوبس مثلا The Desire assure for ever the future Desire قانون المطالة ويمكن صياغته - بدون تعسف - على النحو التالي «ان كل انسان يواصل تلبية رغباته ما لم تعترضه قوة مثابرة له. فخذوا الى نهاية الحرية هي القوة، فخذوا الى

من هنا نرى بوضوح انه لا دور مطلقا للبدين في حياة الطبيعة للنبات والبالر نفس الخطوة فمسألة بدء العالم لا تهم الفلاسفة مطلقا وحتى إن وجدنا حديثا عن قوانين الله (أحيانا بمحاذاة بينها وبين قوانين الطبيعة) فإن ذلك لا يعني غير المطابقة الشهيرة عند سبينوزا مثلا بين الطبيعة والله، القوانين التي لها هذا المعنى هي قوانين أو نواصير الطبيعة الختامية والتي يمكن اكتشافها عبر العلم الصحيح الذي يحرر سبينوزا بشدة من غلظه باللاهوت، لذلك صرح بأنه لا يستطيع أو بالأحرى لا يقبل تصور الله في صورة حاكم قهقرات الله نفسها (أي قوانين الطبيعة) ذات حقيقة أبدية بحيث يتتبع تماما تفقه (أي الله على شاكلة امير او مشرع يفرض على الناس والقوانين والاوامر

من الحقّ الالهي الى الاتفاق البشري

إذا لم يكن لله دور في حالة الطبيعة فالأمر واضح من خلال كل النصوص التي تهتم في هذا الإطار (عند الفلاسفة مثل فالقون السائد هو كما قلنا الحرية الكاملة بحسب الرغبة والقوة اللازمة لتوفيرها وتبليغها، هل للدين إذن دور في المجتمع؟ يمكن أن نقسم الأمر مرة أخرى إلى نظري وعملي، وما يبرز ذلك هو النصوص نفسها ويكفي أن نقول

وأعدا آياها بالمزيد من المعابد والقرابين (كما نجد ذلك في ملاحم موميروس وبأخصصوص في الأدبسية). ويدعو الفلاسفة الثلاثة إلى تسليط أقصى العقوبات على هذا الرعاع من الناس لانهم بادعائهم حيازة تفويض الإلهي أو ما شابهه يحطمون بتوّد «العقد الاجتماعي» القائم على الاتفاق واحترام المصالح المشتركة التي لم يتوصل الأفراد إلى ضمانها في حالة الطبيعة بل إن الكتب التي عرضنا إليها في هذا المجال كانت في جانب منها استجابة لوضع تاريخي نعرفه ونعرف ملباسه: فهويس (كما يقول المترجم الفرنسي لكتاب التين) كان يريد من خلال كتابة الدفاع عن مؤسسات الدولة اللائكية (البرلمان بالخصوص) ضد تهديدات التعصب الديني المحيق بها، كما أنّ روسو قد أضاف الفصل الأخير إلى الكتاب الرابع من العقد الاجتماعي (والسنة كلّ) في وقت لاحق لتعزّيز موقفه الرافض للتعصب الديني وللهيمنة التي كان يفرضها رجال الدين على النظام السياسي قبل قيام الثورة الفرنسية وهو يبيّن بالأسئلة والنماذج الممكنة مخاطر السلطة الدينية مثله في البابا وما يتبعه من أجهزة واستعواضهم على سبيل سؤال ديني في المجتمع. فذاك يكون المجتمع تابع حكمه تنمية بحسب دروح، تنمية الرمنى للأرضي (وتبعية الطبيعة لله) فيتشتمل دواليب السلطة السياسية وتصبح مشروطة بمباركة الكنيسة (ظلّ الله في الأرض) وموافقتها. من ذلك أنّ الحاكم يصبح مجبرا على استشارة صاحب السلطة الدينية في حين أنّ فاعلية القرار السياسي (في حالة الحرب ضدّ الأعداء مثلا) تتوقّف على سرعته. ثمّ هل نجب طاعة البابا إذا كانت توجيهاته متناقضة لضرورات المصلحة الاجتماعية. وهو يعطي مثلا كذلك في الزواج كمظهر من مظاهر العلاقات الاجتماعية ويتساءل عما يترتب عن إحالة هذه الممارسة إلى الكاهن الذي إذا هيمن عليها تصبح كل الذات في المجتمع رعيا (sujets) له ولا يملك منها الحاكم إلا ما يهبه له الكاهن نفسه وبذلك يصبح الزواج خاضعا للانتساب إلى دين معين أو للوفاء إلى رجل دين أو آخر. وقياسا على ذلك يستطيع الكاهن السيطرة على تنظيم الميراث وكل أصناف العقود المزمّة للأفراد (ويتحوّل الإلزام القانوني بين الأفراد إلى الراء لهم أمام الله عن طريق الكاهن) وهكذا يستطيع الهيمنة على كل الأجهزة والمؤسسات القانونية في المجتمع ويقفد الحاكم والعقد الاجتماعي أي قيمة بدونه. ذلك أنه على اقتضال بالسلطة البابائية التي تُعفي إزاء قوتها وعظمتها كل سلطة أو رابطة إنسانية مهما كان نوعها. ولعمل في قوله سينوزا تعبيراً عن نفس هذه الفكرة بشكل

قدرة اكبر وتأثير اعظم على قلوب الافراد وسلوكاتهم. والوحيد الذي يملك حقّ تقنين بعض اوامر الدين (اذ لا توجد في النصوص المقدّسة قوانين صريحة) هو الحاكم، والحاكم لا يملك هذا الحق على قاعدة تفويض الإلهي أو مشاركة من رجال الدين بل على قاعدة العقد الاجتماعي الذي يربطه بشعبه وهذا العقد قابل في أي لحظة للتفرض اذا ما هدّد حياة عاقله أو حاجاتهم الأساسية، لذلك فإن الحاكم لا يؤوّل ولا يفتن إلا ما كان صالحا لسلامة الافراد وأمنهم وهذا واضح بأخصصوص عند هوبس، فالحاكم في تصوّره هو رئيس الكنيسة من حيث رئاسته للمجتمع ولا يملك أي رجل من رجال الدين أي سلطة ليست متأتية من سلطة الحاكم نفسه أي من سلطة العقد.

ويجدر كل من هوبس وسينوزا وروسو الدين من كاتبة المضامين التي لا تتلاءم مع تصوّراتهم للدولة لاحالته إلى مجردة قواعد أو فضائل سلوكية عامة فالدين المدني «حسب تعبير روسو، أي دين الافراد الاجتماعية، مختزل في الاحسان والعدل (charité et justice). أما عند سينوزا فيقتطع حكم الله عندما تكون للاحسان «بعد إربة دائرية صعي السياسي يتلخص الدين كلّ ويؤول إلى هذين الفضيلتين. ومن ثمة فهو يرجع حقّ التصرف في مهادن المقدّسات إلى الحكومة وحدها «فالطاعة الحقيقية لله تتمثّل في ملازمة العبادة لسلامة وأمن المجموعة السياسية». ويرى روسو أيضا أنّ للحكومة الحقّ الكامل في تقرير ما يتلاءم - من مختلف الأديان - مع حاجات المجتمع وطموحاته وينبذ كل ما عداها. وهو يحدّد نوعين من العقائد: الإيجابية والسلبية. الأولى هي عقائد الاثوية والحساب والسعادة الاحرورية لتفق والتشاور للعصاة، والخير والاحسان. أما العقائد السلبية فهو يلخصها في كلمة: التعصب (l'intolérance) الديني الذي يؤدي حتما إلى التعصب الاجتماعي، اذ لا يمكن أن تتعايش في أمن وسلام مع من تنفد انهم هالكون ملاعن Damnés. من يحترم العقائد الإيجابية وينبذ السلبية يجب السماح له بممارسة شعائره الدينية بكل حرية. أما المتعصبون فلا تسامح معهم. ذلك أنّ التعصب يقود إلى الحروب الأهلية والخارجية (الحروب الصليبية مثلا) أي تشرّع الغزو واغتصاب الاوطان والحقوق باسم الدعوة والهداية انها حروب يذوّق القانونون بها انها تقوم في سبيل ونشر كلماته وسلطانته على الناس اجمعين، لكنّها في الحقيقة حروب استعمارية (الألهة تغار من اجل الانسان وليس العكس، كل يطلب من ألهته العون والنصر

(أي توحد فكر الإنسان بلعن الآله) فهو يغفلت من كل امكان تقنين أو ضبط أو تشريع.

ان الاطروحة الهوسية وان كانت قامت بشكل اساسي ضد التيقراطية وضد التعصب الديني تؤدي بشكل أو باخر الى عكس مطلبها، ذلك ان جعل الدين والدولة من مشمولات الملك واعطاه الصلاحيات الكاملة والنفوذ المطلق في التشريع والتنفيد تحول حتما الى ارساء نوع من الدين المهيمن الذي يخضع كل الذوات في ابعادها الزمانية والروحية معا الى سلطة قائمة ومتعصبة. يمكن القول ان ردة فعل هوس ضد التعصب الديني كانت هي نفسها نوعا من التعصب ولو ضد الدين لولئن اثار روسو الى هذا الامر في الفصل المذكور من كتابه فإنه لم يغفلت هو الآخر من الوقوف في مثل هذا التضارب. وهنا نصل الى الاشكال الثاني أي تخرج النظرية الفلسفية البحتة (العقد الاجتماعي كفضية منطقية وكتبة لمجتمع مثالي) والمعالجة لاشكالات حاضرة ومواجهة السلطة القائمة. فاطروحة العقد الاجتماعي، كما سبق ان ذكرنا، لا تشترط لقيامها وفي تصورها تنظيم المجتمع وعلاقاته الأفراذية أي مرجعية دينية وحتى عندما يتحدث روسو عن «شريع شبه الهى» (شبه نبي) فصل (في المشرق) مؤكدا ان اصل التشريع كان دينيا فإنه يسارع الى الاستدراك: «انه يجب ان لا نستنتج من كل ذلك (مع warbarlon) ان للسياسة والدين عندما موضوعا مشتركا ولكن في اصول الامر ان الواحدة كانت اداة الاخرى». يعلم روسو جيدا انه بدون الحديث عن الدين ودون اعطائه دورا ما في المجتمع يؤسس ضريا من المدينة الفاضلة، من السياسة المنطقية الصرفة، في حين صرح سبينوزا نفسه بأن السياسة هي علم الخبرة والتجربة المكتسبة في الحكم، أي انها ليست ذلك العمل النظري البحت الذي تضبط قواعده صوريا دون الرجوع الى الاشكالات سواء كانت حاضرة أولا في التاريخ، وهذا ما فعله الفلاسفة لاتلهم.

لكن لا يجب ان نلخب اكثر في فهم هذه العودة الى التاريخ، فهي عودة وان كان لا يتطلبا النسخ فانها لا تتناقض مع، ان النصوص الدينية والاحداث التاريخية التي يعود اليها كل من هوس وسبينوزا (وبشكل اقل) روسو لا تملك معنى خاصا بها ومتفصلا عن الاطار النظري المحدد، فكرة او اطروحة العقد الاجتماعي، بل انها تفهم على انها بحث عن الشرعية التاريخية والدينية بعد ان استتت لسلامة بعدها النظري الصرفة. هذه العودة الى التاريخ يمكن تفصيل القول فيها الى مستويين: دولة بني اسرائيل التي قامت على

اكثر تجريدا حيث يقول: «انه لمن الضار جدا سواء بالدين او بالمجموعة السياسية ان يسند الى مديري الميدان المقدس أي حق حكومي (تشريعي او تنفيذي) مهما كان، فالمعاطفة الدينية يجب ان يقع قصرها في ميدان التطبيق على العدل والاحسان اما كل مظاهر الحياة الدينية الاخرى فهي فردية بحتة».

ان هذا التصور وهذا التحديد لعلاقة الدين بالدولة سواء على مستوى المؤسسات او على المستوى النظري البحت لا يخلو على وضوحه في قواعده ونتائجه من بعض الاشكالات التي يمكن تلخيصها بالخصوص في ثلاث:

- 1 - وجود اختلافات بين المعطيات النظرية البحتة للمسألة (تناقض اطروحة العقد الاجتماعي مع اطروحة الدولة الدينية) وبين تسطير التعاقديين لقواعد المجتمع.
- 2 - الحاجة التي تعب عنها النصوص الى البحث عن دعام ومبررات لاطروحة سواء في التاريخ او حتى في النصوص المقدمة ذاتها

ولئن لم تكن المقارنة بين الانساق الفلسفية لكل من هوس وسبينوزا وروسو من مشمولات هذا البحث فإنه لا غير من لقاء بعض الاضواء على اختلافاتهم في الموضوع الذي يهمن أي رؤية كل منهم لعلانة اديس بالدولة هي رسالة الى Jasig Jelles بتاريخ 19 افريل 1673 (5) يعهد سبينوزا ما يختلف به عن هوس فيقول انه يرى عكس هذا الاخير ان الناس يدخلونهم - عبر العقد - في المجتمع لا يفقدون حقوقهم الطبيعية بل ان اضافة مجهوداتهم الخاصة Conatus الى بعضها نتج مزيدا من القدرة على تلبية الحاجات. فاستمرار العقد لا يأتي حسب سبينوزا من احترام الافراد لهوهم (le respect des promesses) بل من النفع (interet). كما ان الحق الطبيعي عند هوس خاص بالانسان في حين انه عند سبينوزا طبيعي بانه معنى الكلمة، لذلك كان المجتمع السياسي حقيقة اصطناعية (artificielle) لا يتم حفظها عند هوس الا بالخش والهيمنة من لدن السلطة، فالامن مبني على الخوف في حين انه مركّز على الحرية بالنسبة لسبينوزا (لذلك نظر هوس للملكية المطلقة وسبينوزا للديمقراطية). واذا كان الوعي مشروطا عند كليهما بالزمني، بمعنى ان النظام لا يجب ان يخضع الى ضغوط الكتينة، بل انه يحارب ويرفض كل العقائد التي لا تتلاءم مع حسن سيره فان ذلك مقصور حسب سبينوزا (وعكس هوس) بما يسميه روسو «دين المواطن». اما «دين الانسان»

لانهم لا يتلقون الاوامر والتوجيهات الا من الله، ثم ان لهم عقدا مقدسا وتعاليا على الآخرين لانهم شعب الله المختار. ويتفق الفلاسفة ثلاثتهم على ان الدولة الدينية وان كانت قد قامت فعلا في التاريخ فانها اصبحت بعد ذلك معتقة لاسباب ثلاثة اساسية: اولها نهاية الرسالات، وثانيها ضرر الدولة التيبوقراطية بالدين (تعدد المذاهب وكل يدعي انه الوحيد المتصل بالله) وبالسياسة (اعطاء شرعية لاهوتية للارهاب والتعصب المطلقين) وثالثها ضرورة تاسيس المدينة حسب قواعد العقل لا حسب توجيهات الايمان. فالحقبة الاجتماعية عكس العقد الديني يقوم على موافقة الافراد واستعدادهم للدخول في «الحالة الاجتماعية».

المستوى الثاني الذي يعرض له التعاقديون هو تاريخ الكنيسة وبين سبيوزا الفرق بين المسيحية واليهودية فبما متميلا في كون الدين العبري قد نشأ في ذات الوقت مع الدولة العبرية اي انه كان منذ البداية منظوبا على الامرين بحيث لا يمكن التمييز بين المواطنين والمؤمنين، اما المسيحية فقد ظهرت في البداية منزولة تماما عن السلطة القائمة وعن المجتمع لذلك لمهما اتحتم ميدان السلطة وجد القائمون على امرها (الكنيسة) انهم في موضع المسك بزمام الامر على المستوى اللاهوتي، مما سهل لهم الاستحواذ على كامل شؤون المجتمع والسلطة فاصبحت الدولة مجرد تابع للكنيسة واصبح المجتمع مجرد حامل support للكنيسة التي هي جسم المسيح الذي تسكنه روحه.

يقول هوبس «there is a spiritual commonwealth none in this world» فكل ما هو على الارض زمني ولا امكان لاقامة فصل بين هذا وذلك. هذا الاستنتاج يصل اليه هوبس بعد استعراض كامل لمعنيين القدم والحديث، إذ قد خصص الجزء الرابع من التتين بعنوان «السلطة الكنسية» لدراسة هذه المسألة. بعد تحليل الظروف التاريخية التي جاءت فيها رسالة المسيح، يحدد له هوبس ثلاث وظائف اساسية: 1- كفاد (Redempteur) 2- كمجدد ليشاق مملكة الله 3- كقائل لمملكة الله من الارض الى السماء. وحتى يستبدل على ان عيسى لم يكن ملكا ولا رجل سلطة (اي انه لم يؤسس دولة) يسمي هوبس ان الفاسدي لا يمكن ان تكون له سلطة على من جاءه لتفديته قبل وقوع الفدية (الطلب). ثم ان الكتب المقدسة ذاتها تحتوي على ما معناه ان مملكة المسيح ليست في هذا العالم. «فأذا Mon royaume n'est pas de ce monde» (6). فإذا لم يكن المسيح، سواء قبل صليبه او بعده، ذا حكومة ارضية، امتنع بالضرورة ان تكون لاتباعه (وزراء المسيح) هذه السلطة،

اساس عقد بين العبرانيين والله عن طريق موسى ثم تاريخ الكنيسة او ما يسميه هوبس بالسلطة الكنسية. وسنعرض للاول مع سبيوزا وللثاني مع هوبس لنرى النتائج مع روسو. بعدما حدد في الفصول السابقة المقوارق بين الدين والفلسفة وضرورة التمييز بينهما ووضع كل منهما في مجاله يقوم سبيوزا في الفصل 17 من رسالة في اللاهوت والسياسة بقرءة لدولة العبرانيين واسباب تواصلها ثم فشلها ويبين انها مرت بثلاث مراحل اساسية:

1 - مرحلة الدولة التيبوقراطية بالمعنى الكامل للكلمة: فيبعد حروحهم من مصر وحده العبرانيون انفسهم في حل من كل سلطة خارجوا ميتافا مع الله (اتباعا لتصيحة موسى) انتصب بمقتضاه هذا الاخير ملكا عليهم فكان ان اصبوا مسؤولين امامه فقط. ويرى سبيوزا ان كل شروط العقد الحكومي قد توافرت واحدها بالخصوص وحدانية السلطة وغياب العنف في قيامها اذ ان الله اصبح الزعيم السياسي الوحيد للعبرانيين فاخترهم كمشعب مقرب اليه من دون الجميع، كما ان لا احد من الطوفان اجبر الاخر على ابرام ذلك العقد. هذه المرحلة تلك انها المرحلة التيبوقراطية المطلقة - لا فرق للاقليات الخلق الوصية والدين والمتدين يتولى المرحس

2 - المرحلة الثانية هي ما يمكن تسميته بمرحلة التسيك وشبه الملكية وكان منطلقها انتصاب موسى وسيطا ضروريا بين اليهود والله، حيث اصبح له وحده الحق في الاستماع الى الاوامر والتشريعات الربانية.

3 - اما المرحلة الثالثة فهي بدأت مع موت موسى وانتهت بتزول اللعنة الربانية على رؤوس العبرانيين. فمع موت موسى وعدم تركه وصية لم يخلفه زال الطابع الملكي عن دولة بني اسرائيل وعادوا الى الشكل التيبوقراطي وانتظار الاوامر من الله مباشرة الى زعماء الاقاليم الاثني عشر ولم يكن يجمع بين هؤلاء جميعا الا الخفض لرب واحد والسير حسب اوامره. وعرفت هذه الدولة نهايتها ببحرول الغضب الالهي (الذي يفسره هوبس بانشاق اليهود عن الله وخضوعهم بدلا عنه لملك بابل). اما سبيوزا فلا يجد تفسيرا لهذا الغضب اذ كان بالامكان ان تستمر الدولة العبرانية على اساس من ذلك العقد نفسه. لكنه يبين امتناع قيام دولة ديبية اخرى يقع فيها تحويل (transfert) الحق الى الله، اذ لابد لئلا هذا الفعل من عقد واضح يعبر فيه الله نفسه عن موقفه. ثم ان النظام التيبوقراطي لا يلائم الا شعبا منتميا حراميا. ذلك انه لا يمكنهم التعايش والتجاور (بما يقتضيه ذلك من احلاف وعقود وعلاقات في حالات الحرب والسلام) مع اي شعب اخر

المقدسة وفي المؤسسات الاجتماعية وذلك بحثا عن «الشرعية الاجتماعية» لتسند الشرعية النظرية وتدعمها وكذلك حتى تبرهن على زيف مزاعم رجال الدين في تأسيس النظام السياسي على قواعد دينية.

خاتمة

لقد استطاعت نظريات العقد الاجتماعي رغم نقائصها الكثيرة (تأسيس السياسة على فرضية متخيلة، عدم العودة الى التاريخ المادي للمجتمعات، ابقائها على ضرب من المرجح بين الدين والدولة) ان تقرب بشكل كاف اطروحة الدولة التاسدة على الحق الالاهي وان تؤسسها بالتالي على حاجات الافراد وتطلعاتهم، استطاعت في كلمة ان تروسي فكرة العلمانية كضرورة قصوى لانجاز الديمقراطية والحفاظ بالتالي لكل من الدين والسياسة على مجاله الخاص (مجال الذوات والقيم الاخلاقية العامة او الفضائل اللائق ومجال التشريعات والمؤسسات الاجتماعية والسياسية للثاني). لذلك لا نستغرب ولا نرفض التحليل الذي يرى في اطروحات التعاقدية من بين ما هي افعلا للثورة البرجوازية الكبرى في فرنسا عام 1789 وكيف لا يكون روسو منظرًا فعليًا للثورة ولقاعدتها العلمانية وهو القائل في نهاية كتابه العقد الاجتماعي «من المهم بالنسبة للنظام ان يكون لكل مواطن دين يحثه على الاخلاص لواجباته لكن عقائد هذا الدين لا تهتم النظام ولا افراده الا بقدر ما تتصل بالاخلاق والواجبات التي لكل فرد تجاه الآخرين.. ما يهم الجهاز السياسي ليس ان يكون الانسان حسن الشدين بل حسن المواطنة اذ لا سلطة ولا قدرة او فائدة من محرقة مصائر الدوايت في اليوم الاخر لان ذلك كامن في دواحل هذه الذوات نفسها».

بل ان مهمتهم تقتصر على جعل الناس يؤمنون بالمسيح، وطالما ان الايمان ذاتي ودائمي صرف لا يمكن السماح لهم باجبار اي كان على الايمان. ولو طرحنا الان سؤال جوليوس يروتوس المذكور سابقا هل يجب الخضوع لامير اصدر اوامر او قوانين مخالفة لاوامر الله؟ وجعلنا هوبس يجيب عليه لكان رده بالاجاب قطعاً: نعم لان الله نفسه يحث المؤمنين على طاعة ملوكهم حتى ولو كانوا من العصاة لان في مصلحة الوطن رضا الله نفسه، ويختم هوبس هذا الفصل من التثنية بجدال لا يخلو من تهكم على الكرونيال بلأرمان (Bellarmine) الذي يحاول في كتابه Le pontif suprême ان يفاضل بين الملكية والارستقراطية والديمقراطية من وجهة نظر الكنيسة ويرد عليه هوبس «ان مهمة الاساقفة ليست ان يحكموا الناس حسب الاوامر بل ان يوجههم بالحجج الى ما هو احسن» ويشبه هوبس نظم الحكم الثلاثة المذكورة بثلاثة انواع من ارباب العائلات نافية ان تكون ثلاثة انواع من مؤيدي صيبان تلك العائلات! فالكنيسة في المجتمع لا تملك اي سلطة خاصة بها ولا يمكن تقسيم الناس الى اتباع للكنيسة واتباع للدولة (اذ تصبح دولتان في دولة) كما لا يجب جعلهم يعيشون انشطارا بين الزماني والروحي فليس المجتمع هو جسد رئيس كنيسة ولا يستمد رجل الدين اي سلطة الا من سلطة صاحب السياسة الاجتماعية. ولعلنا نشاطر ريجون بولان في قوله (7) بان نظرية هوبس السياسية (وكذا الامر بالنسبة لكل من سبينوزا وروسو) لا تحتاج اطلاقا الى اي تدخل الهي (فهي تركز على فرضية حالة الطبيعة وعلى فعل العقد الاجتماعي سواء اعتبر حادثا حقا في التاريخ ام مجرد فرضية تبني عليه النظرية السياسية) ولكن المحصور الكبير للذين في مجتمعات الفلاسفة الثلاثة كانت تختم تقديم رؤية وقراءة معينة للدين في التاريخ وفي التصوص

الهوامش والمراجع:

- (1) من خلال مؤلفاتهم الاتي ذكرها:
- Thomas Hobbes, Léviathan, trad française: F. Tricaud, Sirey, Paris, 1971
- Baruch Spinoza, Traité Théologico-Politique, dans Oeuvres complètes, Gallimard (la pléiade), Paris, 1954
- Jean - Jacques Rousseau, Du Contrat Social, G.F., Paris, 1966
- (2) انظر Françoise Atger, Esquisse de l'histoire du contrat social, Lib. Felix alcan, Paris, 1966
- (3) راجع Encyclopaedia Universalis, Arts, Contrat Social.
- (4) المرجع السابق.
- (5) سبينوزا، المرجع السابق، ص. 1230.
- (6) انظر، انجيل يوحنا، (36، XVII)
- (7) انظر Raymond Polin, Hobbes, Dieu et les hommes, P.U.F., Paris, 1981.

الجسد عند الصوفية

دراسة حول أهمية الجسد في التجربة الصوفية

أحمد حبيبي *

ونظر إليها كتجربة إنسانية ضمن ارضية ثقافية واجتماعية محددة هي التجربة الحضارية العربية الإسلامية.

وما يميز التجربة الصوفية بالنسبة لنا هو انها التجربة الوحيدة التي شكلت نشازا وخروجا باستمرار على ذلك الاجمع الذي سعى الاسلام السلمي الى اضافته على اديسه الاسلامي وكذب للحرب الصوفية الشوكة التي تؤلم الجسد الاجتماعي لتلك المذبة، وتقتسق راحة منها، وهذه الحيرة من الخروح على الاجمع والمالوف ويطبعي وبعادي ومحاولة الانهك والندور والارتقاء نحو المطلق جعلت تلك «تجربة تحمل في طياتها (علامح درامية قوية قد يكون ابرازها اسهاما في تشكيل الية الاساسية للمخلق المسرحي)» (1)

وما يحمل على القول بأن التجربة الصوفية هي تجربة درامية بالاساس هو حدة الصراع داخل تلك التجربة ومساوية الشخصيات الصوفية.

وانذا كان الصراع هو المفهوم المشترك لأصول المسرح (2) فان التجربة الصوفية شكلت دائما ميدانا خصبا للصراع وفي مستوياته المختلفة.

فعلى مستوى الصراع الالقي تواجه الشخصية الصوفية قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المقروض (3) قيادار الصوفي برقص كل العلاقات والروابط الاجتماعية ويسعى الى التمرد نفسه وعزلها بعيدا عن العالم والناس حيث يرى العالم تجسيدا للقهر والشر والعبودية لذلك فخلاصه يكون بمصادرة هذا العالم الذي يشعر فيه بالقرية، انه غريب عنه وعن كل شيء فيه او ينتمي اليه.

وهذا الاحساس العاجع بالقرية يجعل الصوفي يضع نفسه في مواجهة مع العالم والمجتمع ويبدأ في التمرد على كل القوابين والقيم التي تصعبها المجموعة وتحاول فرضها، بل ان الصوفي هنا يسعى الى التحرر من الزمان والمكان ليعيش خارجهما (4) انه يريد ان يميز ذاته ان يسمو بها الى مواطن النور والحرية والارادة.

والصوفي وخصوصا في عالم يمنع تصوفه يعمل ويجاهد من اجل ان يقادر ذلك العالم المائق من حيث هو عالم وجود فكري واجتماعي وسياسي لان ما يمنع فعل



ربما كان التأسيس او

البحث عن الاسس من اكثر

للهمام صعبوبة خاصة اذا كان هذا

البحث في اتجاه الظاهرة الثقافية

وهنا - المسرح - ويحاول التفتيش

انها وتنقسم روايتها في بعض

الممارسات والمعتقدات والتجارب

ذات المذابيع الدينية حيث تكون

حرمة الطقوس وقداصة المعتقد ماثلة

باستمرار في ذهن الباحث وتفرض

عليه نمطية معينة في التعامل مع

مادته الخام تلك.

غير اننا هنا سنحاول ان نمارس

نوعا من التجاوز ونفصل مادتنا

الخام - التجربة الصوفية - عن

الاطار المقدس اطار المعتقد الديني

* كاتب ومخرج من مورتانيا.



إن مأساة الصوفي هي وفيه التنديد بالموت بأنه كان على شفا الموت في عالم متجه باستمرار نحو الفناء ومن ثم التجسد، هذا الوصي الصاد بالموت يجعل الصوفي يعمل للموت وليس للحياة وهذا الموت هو الذي يلوذ بكونه وشخصه نحو ما وراء الحياة

طريق من الصراع مع النفس الداخلية الأمامية بالسوء في سجل تربيته على أحوال التصوف وذلك هو مستوى الصراع الداخلي الديناميكي.

إن الصوفي قبل أن يدخل حلال التصوف يكون قد مرّ مرحلة (١٢) من الفتن والضيق والشك، مرحلة يجاهد فيها من أجل تحقيق ذاته كإكمال وجوده حيث العرفان الصوفي في جوهره هو البحث عن الذات في حقيقتها وجوهرها الأصلي الذي اختفى تحت ستار النزعات والرغبات والغرائز الملأزمة لنفسه البشريّة، وتفقدت عليها بنوع من الختمية الوجودية هذه الاحتياجات التي ترهن الإنسان وتشعبده وتحمّل الواقع المعيش في شكله اليومي العادي.

وتمّة مثل وقيم وأحلام يطمح الإنسان إليها ليحقق بها ذاته ويعثر فيها على مبرر لوجوده وغاية لبقاها. هنا يكون الصراع عنيفاً بين الرغبات الظاهرة والغرائز المكبوتة التي تجذب الإنسان إلى أسفل وتعميقه، وبين قيم السمو والكمال والتطهر التي تتلهف الذات الصوفية إليها مستبشرة بأصواء الروح والحرية والأرادة.

هذا الصراع المرير يعيشه الصوفي في عالمه النفسي الداخلي الخاص، عالم الانكفاء على الآنا والتصميم الداخلي حيث يعاني تجربة مأساوية كاملة وما تنطوي عليه من هلوسة وشذوذ وتناقض وصراع وتفرق في العواطف والمواقف.

فالصوفي الذي أمات نفسه بأنواع الرياضات والمجاهدات وقاسى في سبيل فكرة مجردة «الاتحاد بالله» يظهر هنا وكأنه يلعب ورقة مصيره وحياته لأن رحلة الاتحاد مع الذات أو التخلص بها - حسب الجنيدي - أو الانصاف حسب الحلاج مازالت شاقة وطويلة كما يريد الصوفي تحرقاً وعطشاً يزيد

التصوف ويقتل المتصوف هو ما يسود عالمه من ظلم وقهر ومن حواجز على المستوى اليومي العملي الاجتماعي الثقافي (5).

إن القدر البسيط المتبقى من حرية الإنسان قد اغتصبته منه عمق شعوره بالمأساة ودفعه للبحث عن الخلاص وهو لكي يواجه ضعفه وفقره وعبوديته اتجه إلى التصوف لكي يحقق بأدواته الروحية ما حققه غيره بوسائل مادية (6).

والصوفي حين يتجاوز قوانين المجموعة وعيشة التركيبة الاجتماعية يعمل على التمدد نفسه ليظهرها مستقلة عن العالم واسمى منه، أنه يريد أن ينادي هذا العالم الذي يشمر فيه بالخوف والغربة ويجعل التخلص منه والابتعاد عنه سبيله الوحيد نحو السعادة والطمأنينة والكمال.

هكذا يبدأ الصوفي في اقتناع نفسه بأنه ليس من هذا العالم بل هو من طبيعة مغايرة تسمو فوق تحدياته الزمانية والمكانية، فيلجأ إلى توظيف المعارف الدينية التي تقدم له تاريخاً ما قبل تاريخه وما بعده فيعرف أنه حده إلى هذا العالم من عالم آخر يقع خارج الصيرورة ولا يخضع لمطاعها وبالتالي فذاته الحقيقية هي من عالم آخر تماماً، عالم الخلود (7).

هذا الصراع الذي يعيشه الصوفي يمر بثلاثة لمحات المحسوس، المجتمع والناس وتعلقه بهم، السر المطلق يجعله يكفر بكل ما هو أت عن طريق الخواص، يسمى «ر» بنبي المعرفة مباشرة من القوى الغيبية ليحقق المعرفة المطلقة والوجود المطلق (8).

لقد عرف الصوفي أصله ومن أين أتى لذلك عليه أن يصارع لكي يتحرر ويرجع من حيث أتى ففي رجوعه يكمن الخلاص.

هنا ينشئ الصوفي بالمعتقد القائل بوحدة الوجود ليثبت عظمته ويتجاوز واقعه. يقول أبو يزيد البسطامي: «قلت يوماً سبحان الله فناداني الخالق في سري: هل من عيب تنزهنا عنه؟ قلت لا يا رب، قال فنفك فتزهد عن ارتكاب الرذائل وتحج بالفضائل، فصررت أقول سبحاني ما أعظم شأنه».

وجاء رجل يوماً فقال من تطلب؟ قال أبا يزيد. قال: ما في البيت إلا الله (9).

لقد وجد الصوفي أن لا خلاص له إلا أن يغادر العالم ويرفض المجتمع بقوانينه وتركيبته ويسافر إلى هناك حيث يتدمج في حضن الألوهية وعند ذلك تصبح عظمة الله هي عظمته وتولد الله هو خلوده وعلم الله اللا محدود هو علمه (10).

ولكن قبل بلوغ مرحلة الخلاص هذه يكون الصوفي قد مر

العرفان الصوفي أو دراما الخلاص

يمثل التصوف منذ البداية نداه للإنسان كي يشور ويغير ويصلح «الإناء» الصمغي وفق قيم الكمال والحكمة والبطولة ويظهر الفرد صاعدا نحو المطلق مستفيدا باستمرار للمثل طامحا للكمال ولبلوغ ذلك المستوى الأعلى الذي يفصل الإنسان عن الله (14) وهكذا تبدأ الرحلة. يرحلون لا يحسبهم زمان أو مكان أو اخوان، إلى ارض إلى وقت ارض تكثر فيها التجليات والفتوحات والمكاشفات ووقت تصفو فيه التوجهات وتصافي في الفجوات.

انهم الصوفية ترحل لقلوبهم في ارض الله الواسعة طلبا لرزقها الالاهي وابدانهم تتبع القلوب في تنزيها وتثريتها في صعودها نحو الازل (15).

هذه الرحلة الصوفية تتأسس على العرفان الصوفي من حيث هو موقف من العالم موقف نفسي وفكري (وجودي) بل هو موقف عام يشمل الحياة والسلوك والمسير، ويهدف إلى الخلاص من الوضعية التي يحدها العارف نفسه ملقى فيه كنفس متعبد تفرديته مطروحة في مجتمع حيث لا يلقى الا ما ينقصه ويكتفي الا ما يجعله يشعر انه محاصر ومضطهد في عالمه كالمخبر بالوطن الرعي بهذه الوضعية يبدأ الموقف العرفاني ومن اعلان رفض هذه الوضعية يتطلق بإبداء التضايق والشكوك ثم باعلان الكراهية والعداء لها والتحرر عنها.

والعارف يرفض هذه الوضعية بوصفها واقعا خارجيا ويرفضها كشعور داخلي ويرفضها كشروط حياة ويرفض نفسه كوجود خاضع لهذه الشروط.

ومن هنا ذلك الاحساس بالغرابة بصورة مضاعفة حيث يشعر انه غريب عن العالم والعالم غريب عنه فينتجه نحو تغيير نفسه من هذا العالم إلى الانفصال عنه والقطيعة معه، ومن هنا تلك العبارة الشهيرة التي ترددت على لسان كثير من العارفين «إذا كنت في العالم فانا لست فيه» (16).

وهنا يبدأ ذلك الليل الجامح الذي يستولي على العارف ويذكي شوقه إلى الرحيل عن هذا العالم، إلى التحرر من تبعته وقيدوه والرحيل بعيدا عنه حيث يسترجع كامل حريته، كامل امتلاكه لنفسه.

وتتولد لدى العارف رغبة صادقة في ان يكون نفسه وفي ان يستعيد الانتماء إلى ذاته وان يلتحق بعالم اخر، عالم متعال وظاهر، عالم الحياة الحقيقية والطمأنينة والكمال والسعادة التي كان فيها وانزعج منها ويجب ان يعود اليها. ان العارف يعمل طيلة معاناته للموقف العرفاني على ان

لهيه لم نور وارد من الحضرة تنوره الروح فتلوح إلى جانب الازل وتشاهد ذاتها وقد رفعت إليه مقدا في تخيلها (11) هنا يكون الشوق مشغوعا بالرجاء: الشوق إلى الاتحاد بالله والرجاء في تحقيق ذلك الاتحاد.

والرجاء هنا يكون كالبرق خصوصاً في اول الطريق إذ يلوح بقرب الوصال فيبادر الصوفي مسرعاً فلا يجد شيئاً وكلما سنع له بارق جري وراءه لهذا بهيم من بارق إلى بارق والبارق متالية فيكون الضياء في ابلغ صورته.

يقول ابو يزيد البسطامي: اشرفت على ميدان اللبسية فمارلت اطرافيه عشر سنين حتى صرت من ليس في ليس ليس ثم اشرفت على التضييع حتى ضعت عن الضياء ضياعاً، وضيعت مضعت عن التضييع ليس في ليس من ضيعة التضييع ثم اشرفت على التوحيد في غيبة الخلق عن العار وغميرة العارف عن الخلف (12).

فالذات الصوفية تصارع وتضيق في عالم الخيب وهي مازالت متصلة بعالم المحسوس بما يفتقر فيها كل التناقضات الداخلية التي تدفع الصوفي دفعا نحو مصيره.

والضياء والتشرق الذي تعاتبه الذات الصوفية ليس له نهاية فهي ممنوعة من الاستقرار والهدوء شكل وجودي سينزفي، يقول الحسن النوري: «انا منذ عشرين سنة بين الوجود والفقر اي اذا وجدت ربي فقدت للي واذا وجدت قلبي فقدت ربي» (13).

وهذا الصراع المستحيل الذي يصارع الصوفي في سبيل تحقيقه بايمان قوي وعزيمة اقوى هو مصدر الشقاء والقلق الذي ميز الشخصيات الصوفية الكبيرة التي عاشت لكي تموت بانقضاء تام.

ان مأساة الصوفي هي وعيه الشديد بالموت بانه كائن على شفا الموت في عالم متجه باستمرار نحو الفناء ومن ثم التجسد، هذا الوعي الحاد بالموت يجعل الصوفي يعمل لسموت وليس للحياة وهذا الموقف هو الذي يقود سلوكه وشخصه نحو ما وراء الحياة.

لذلك فسقوط الشخصيات الصوفية ميتة ام مقتولة يثبت عند كثير من المسلمين المتفانين في النزعة الصوفية انه لا يلد من التالم من اجل الخلاص.

تلك اذا هي الظروف التي تعيشها الشخصية الصوفية اثنا، تأملها العرفاني وتلك هي العناصر التي تساهم في تكوين الصراع الصوفي وبالتالي خلق الشخصيات الدرامية القوية التي لا تحتاج إلى خلق بقدر ما هي بحاجة إلى من يقلعها نقلا من الكتب إلى خشبة المسرح.

في بعدها الجسدي وذلك عن طريق التناهي في الزهد وأنواع الرياضات والمجاهدات والحلوة والسهر.

سئل أبو يزيد البسطامي بأي شيء وجدت هذه المصرفة؟ قال يظن جانت ويدن عار (22).

وطبيعة الفعل الصوفي هنا تعدد موضوع الفعل لأن فعلا كهذا لا يمكن إلا أن يكون على الجسد ومن أجله وفي سبيل تربيته على أصول الزهد والتصوف، أو صده وفي سبيل تقيده ومحاصرته كجسد سيحمل موقفا مغايرا وسلوكا مخالفا (23).

هكذا يواصل العارف سعيه ليخادر هذا العالم العائق وليرتفع فوق الواقع، وإن يقادر العالم معناه أن يتمرد ويفرّد بجسده ونفسه لكي يكون متصوفا، أي أن يستبعد عن العلاقات التي تربطه بالآخرين، حال الغزالي مثلا (24) أو أن يستبعد عن خط تقاضي يرفض التصوف حلال ابن عربي (25).

فالعرفان الصوفي يتأسس على التفرد والفردانية كوجود خاص تحقّقه الذات الصوفية عن طريق كشف جسدها وعزل نفسها «الله الترابية الفردية لدى الصوفي (العارف) تجعله يسير إلى أن يكون/صدى العالم ومسيد العالم، عما يذكي الصراع الذي يتركز عليه دراما الخلاص كأي مأساة أخرى» (26).

وإيمان الصوفي بفكرة الخلاص يجعله يقدم على التضحية بنفسه راضيا في سبيل تحقيق تلك الفكرة المجردة فكرة العودة إلى الأصل المقدس، هنا يقدم العارف صورة من البذل والمطاءة تتجاوز الطاقة والحدود البشرية وتدخل في عالم السر والروحانية عالم المثال (27).

ذلك أن الوصول إلى الخلاص ليس قسرا لكل الناس بل هو خاصة الخاصة وطريقه صعب وشاق يقول إبراهيم بن الأدهم: لن يبلغ الرجل درجة الصالحين حتى يجوز سنة عقاب، أولها أن يعلق باب النعمة ويفتح باب الشدة والثاني أن يعلق باب الفرح ويفتح باب الدل والثالث أن يعلق باب الراحة ويفتح باب الجهد والرابع أن يعلق باب النوم ويفتح باب السهر والخامس أن يعلق باب الغنى ويفتح باب الفقر والسادس أن يعلق باب الأمل ويفتح باب الاستعداد للموت (28).

هذه العملية هي عملية فداء للذات من أجل الوصول بها إلى السعادة والراحة والطمأنينة.

وبتتبع صراع العارف من أجل تحقيق ذاته هنا هي نفس البنية المطلوبة من الممثل لتحقيق ذاته كتمثل، يقول:

يكشف وجوده الحقيقي ويسعى إلى أن يتعرف من جديد على حقيقته وآبائه وبالتالي أن يصير من جنيد ماهر أباه في حقيقته.

فالموقف العرفاني يتلخص في البحث عن الذات وجوهرها الأصلي (17).

ولعل المقاربة تكون ممكنة بين الطريق الذي يسلكه العارف نحو الخلاص والطريق الذي يسلكه الممثل في مسجهوده الدرامي الرامي إلى اكتشاف ذات الإنسان وكنه حقيقته.

يقول الفوتوفسكي «عندنا كل شيء يتركز في نضج مثل ويعبر عن هذا النضج جهد مغرض وتصرية تامة وكشف عن كنه الإنسان» (18).

العرفان هو محاولة جريئة لتجاوز الواقع والحدود هو العمل من أجل العودة إلى الحالة الأصلية (البعث والنشور) أنه رجوع إلى حالة سابقة سامية حال من الحرية الكاملة، ينزع فيها العارف ثيابه يخلع عنه قميص جلده فيسحر من كل ما يشبه إلى هذا العالم ليعود إلى الحالة التي كان عليها قبل الميلاد، أنها النشأة الأخرى أو الميلاد الجديد (19).

وهذه حالة رفيعة هنا تتجلى المواقف والحدود حيث نلأ هراغنا وتنم وتنفسا، هنا يتجلى العمل الدرامي في عملية بطيئة بها يصبح الممثل فينا شفاقا، حيث يصبح المسرح ميدان اثارة في صراع الإنسان مع حقيقته وفي محاولته خلخلة القناع عن الحياة (20).

وتشتد معاناة العارف أكثر حين يعرف أصله الثوراني حين يعرف من أين أتى ويتقن أن الطريق الذي سيتحرر به من سجن العالم هو الرجوع من حيث أتى ففي الرجوع وحده يكمن الخلاص.

لقد عرف إلى ابن، ولا يسقى إلا أن يسلك الطريق والطريق صعب وشاق وعليه أن يجتاز مرحلة بعد أخرى والبدائية يجب أن تكون جمع الذات باستعادة وحدتها وتنظيم كيانها والتركيز حولها، حيث على العارف أن يامل عن طريق حشد قواه الروحية والتفكير في الأصل الإلهي وتغذية ذاته الباطنة، بامل أن يجد طريق الخلاص والعودة (21).

هنا تبدأ اللحظة الصوفية الزاهدة العارفة عن الدنيا الناشئة للخلاص عن طريق المعرفة، وتلك المعرفة لا تحصل إلا بالتدريب الجسدي الشاق، ولا تكون إلا عبر جسد اضناه الجوع والسهر وكثرة الصلاة وخلصه الصمت فصمت، هنا تبدأ ممارسة التعذيب على الجسد الذي دخل صاحبه تجربة التصوف، بل منذ تفكيره في دخولها.

إن التعذيب هنا يتحدد كعمل يمارس على الذات المتصوفة

وبيعن ذلك التركيز المستبصر الذي تشترط فيه كل حواس العارف، تأتي عليها لحظات يشعر فيها أنه قاب قوسين أو أدنى، ثم تأتي لحظة بما هي فيها العاشق والمعشوق لحظة الفناء أو اندماج العارف في أصله (34).

الطاعة والخلاص، إنها عملية تطهيرية كبرى تسعى إلى إعادة تربية الجسد وإدماجه على المستوى الأخلاقي والروحي (39). ويكون ذلك عن طريق ممارسة الزهد والتشفيط والسهو على الذات الصوفية في بعدها الجسدي من طرف المتصوف نفسه أو عن طريق الاستعباد والتعذيب والقتل من قبل الآخرين - المجتمع والسلطة. (40)

وقبل من هذا النوع هو فعل على الجسد في سبيل تدريبه وتربيته على أحوال التصوف وسلوك الصوفية أو ضد الجسد ويسعى إلى إقصائه كجسد مستحتمل موقفاً مناهياً لما يعرف بدلالات العقل والحكمة والحقيقة (41)

ويشعر الصوفي خصوصاً في عالم يمنع تصوفه أن عليه أن يقاتل ذلك العالم لكي يفرط بجسده ليكون صوفياً.

والفعل الصوفي هنا يتأسس على العزلة والتفرد إذ تحقق الدائم الصوفية وجوداً خاصاً يكشف جسدها وعزله عن السرائق والعالم والناس لكي يمارس عليه أنواع الرياضات والمجاهدات حين يكون (حمل النفس على المشاق البدنية ومخالفة الهوى على كل حال) (42).

هذا يكون تجرمة الصوفية تجرمة الجسد يتجاوز العالم الذي يعيش فيه لينتقل إلى عالم لا يدخل عالمه الخاص عالم الفردانية المطلقة ليكون هو العالم الأصغر حسب ابن عربي (43).

وبعد أن يحرق الصوفي وجوده الذاتي الجسدي من هوائيات وقبود العالم الخارجي سيلتفت إلى وجوده كي يجاهد ضد عائق آخر يحمله معه في ذاته (إنها النفس الأمارة بالسوء).

يذهب الغزالي إلى أن المجاهدة والحضرة ممارسة عملية ترمي إلى حفظ البدن من النفس الأمارة بالسوء فيكون وجود المعارف منفرداً وجوداً في سبيل تطهير جسده من تلك النفس التي هي مصدر الشهوة واللذة والبهيمية، والتي تهدد طهارة الجسد وتكدر صفاءه لذلك يجب إبعاد تلك النفس وذبحها بالمجاهدة حتى يكشف المعارف جوهره الذاتي في صفاته وبقائه. (44)

هنا تكون تجرمة السالكين هروباً من النفس الأمارة بالسوء وليس من الجسد (اعلم أن أصل هذا الأمر وملاكه فطم النفس عن المألوف وحملها على خلاف هواها في عموم الأوقات) (45)

إن جهاد الصوفي ضد نفسه - نفس اللذة والغضب - هو الطريق إلى تحقيقه من تجرّمته حيث يؤسس السالك وجوده الذاتي في مرحلته الأولى بتجرمة جسده وعزله طاهراً وخالياً ومتمايلاً على تلك النفس مصدر الشهوة والهوى والتي تشكل عقبة تكدر صفو السالك في أحواله ومقاماته. ،

ولكن ماذا لو حاولنا قراءة التجربة الصوفية قراءة مناهية؟ ألا توجد ضمن الخطاب الصوفي بعض العناصر التي تجعلنا نعيد النظر في فهمنا للتصوف كتجرمة تسعى إلى كشف ما هو نفسي في ذات المتصوف؟ ألا يمكن أن يشكل التصوف فعلاً جسدياً في وجود ذات السالك؟

سأحاول في الخطاب الصوفي استقصي على دلالات ورموز وإشارات بل ونصوص تحمل فحمة الجسد وربما نتكلم لفته: ويمكن قراءتها كخطاب جسدي ولكن محاولة كهذه لأبداً أن نتخلص من ذلك الثاني نفس وجسد الذي وجه القراءات السائدة للتصوف حيث، حيث علينا أن نقرأ التصوف كممارسة سلوكية ولغة وأحوال ومقامات.

إن التحرر من ذلك الثاني التقليدي وهيمته يسمح بقراءة الخطاب الصوفي ولغته ورموزه حيث تكشف النصوص كفعل جسدي واكتشاف جسدي للذات الصوفية، بل ربما يكون مذهب وسلوك المتصوفة أصلاً لاكتشاف الجسد لتحريره من التصورات الفلسفية والأخلاقية والدينية التي تستعده من حارطة المعرفة وتجعل منه مصدراً للشر والبيهية (37).

ولكن ونحن نحاول استحضار الذاكرة الجسدية في التجربة الصوفية لا يجب أن ننكر في التصوف على أنه موقف مادي من العالم ولا نريد للمصوف الجسدي أن يحول التجربة الصوفية إلى تأسيس للجسم أي كقيمة مادية تكون بواسطة ادراكنا أو كمجموعة من الكيفيات تتمثل فينا ساكنة منفصلة عنا موضوعاً في المكان (38).

إننا نريد أن نقرأ تجرمة السالكين باعتبارها تجرمة ذاتية تستحضر العنصر الجسدي وتطهّر دلالات حية ورفيعة تتجاوز الوجود المادي إلى الفصل والتفصيل في الحياة والتشفاة والمجتمع أنها تجرمة تطهيرية لما هو جسدي في الذات الصوفية حيث يتصّب الجسد كمصدر للإبداع والألهام بل مصدر للمعجزة ومركز تنتهي عنده مراتب الوجود!

من هذا المنطلق ننظر إلى التصوف كتجرمة يتواجد فيها الجسدي إلى جانب النفسي تواجداً قوياً لم يستطع الصوفي نفسه أن يتخلص منه في خطابه ولغته وأحواله بل في تجرّمته عموماً.

هكذا تمثل التجربة الصوفية منذ بدايتها فعلاً جسدياً في ذات المتصوف ومن خلال وجوده الخاص وفي علاقته مع الآخرين - المجتمع، السلطة والعالم - فهناك على مستوى هذه العلاقات أنواع من التطهير والتدريب والتعذيب تمارس على الجسد الذي دخل صاحبه حال التصوف.

هكذا يبدأ الطمس الموجه ضد الجسد والذي هو سبيل

التصوف والصوفية وحتى في تلك القراءات التي تنظر إلى التصوف كتجربة نفس تتحرر من الجسد، حيث أن تلك التعريفات تظم ما هو جسدي لما هو نفسي داخل تلك التجربة ففي قاموس «لا لاند» (La Lande) الفلسفي يعرف الصوفية (Mysticism) على أنها «نزعة تعتقد في إمكانية اتحاد مباشر للروح البشرية بالمبدأ الأساسي للوجود، وهو الاتحاد يمثل في الآن نفسه شكلا وجوديا وشكلا معرفيا، خارجيين ومتماثلين عن الوجود والمعرفة المعادين وهو مجموعة من المواقف الفكرية والأخلاقية التي ترجع إلى ذلك الاعتقاد (51)

لذلك سيكون المتصوفة أرباب (أحوال وأفعال) إلى جانب كونهم أصحاب (أقوال وأفكار) والصوفي أكثر ارتباطا بالفعل والفعل.

وتعريف التجربة الصوفية باعتبارها أخلاقا عملا وفعلًا، يظهرها لنا كممارسة جسدية قد تسبق المعرفة الكشفية وتجربة الاتحاد، بل إن المعرفة الكشفية لا تحصل إلا بالتدريب وتربية الجسد

«فحسبوا الجسد» في تجربة السالكين ليس حضور قول ويكروا وليس مجرد نظر واعتقاد بل هو حضور عمل وممارسة، حضور جسد يتحرك ويتحرك بعنف أحيانا ويتحكم مطلق في سيرورته حيث يكبر ويصغر ويظهر ويختفي وقت يشاء (52).

بل هو الفاعل أبدا في حركاته الطقسية التعبدية التي تجسدها الصلاة كحال وسلوك... (عند ابن عربي) إنها فعل الكمال في حضرة المثلوق – الله – في حين يبقى الإيمان كثر وقول مرحلة تخيل الله.

إن الفعل هنا هو فعل الجسد حيث انخسوع الجسدي في ممارسة الصلاة يحقق الحضرة الحقيقية، والروية الباطنية والمشاهدة الفعلية لله إلى درجة مجالسته والدخول معه في نوع من التجوي يرقى عن التحديد، بل إن الصلاة كحركة وفعل جسدي ربما تختزل حركة الموجودات بمختلف صورها في الذات الصوفية (53).

إن الأنا الصوفي هنا لا تكشف عن ذاتها كآنا نفسية وإنما تحقق وجودها كآنا جسدية تمارس فعل الانخسوع وتتحرك حركات مستقيمة، وافقية ومتكوسة (حركات الصلاة)

وتكون المناجاة داخل هذا الفعل الجسدي فتكون الصلة مباشرة بالرب وتكون الحضرة الصوفية التي يصبر ابن عربي على أن يجعل منها حضرة جسدية، إنها رؤية بصرية ومشاهدة ولذة (54).

وإذا كانت النفس هي المسيطرة والموجهة للبدن كما ترى الأدبيات الصوفية فإن تجربة التصوف تقوم على الهروب بالبدن وعزله عن تلك النفس التي تقوده نحو الأدران والحطابا.

وكلما جاهد الصوفي نفسه وأساتها بالمجاهدات والرياضات والعمل على مفارقتها وتركها، قال أبو يزيد البسطامي: رأيت ربي في المنام فقلت كيف أجلك؟ قال فارق نفسك وتعال (46).

يكون تحرر الجسد وإعلان وجوده الخاص والتميز ولن يقبل الجسد الصوفي بعد ذلك إلا نفسا تكون في مستوى طهارته وتجروه وفردانيته ومن هنا يكون التأديب الرباني للمتصوف تأديبا يشتمل ما هو نفسي وما هو جسدي من خلال ما يتعلق بالقول والفكر والفعل (من ربي ظاهره بالمجاهدات حسن الله سرائره بالمجاهدات) (47) (الحركة بركة وحركات الظواهر توجب بركات السرائر) (48).

ويكون تحرر الجسد وكشفه متحررا ومتعاليا سببا في تطهير النفس الزاكية في الرحيل إلى حضرة معشوقها

هي شطحات السطامي يكون الجسد من خاص في تجربة المشاهدة الصوفية يقول أبو يزيد «أول ما حصلت الرأى وحدانيته نصرت طيرا جسمه من الاحدية وجناحه من الديوعة» (49) وهذا التوحيد الجسدي هو الذي يؤسس الطريق إلى التوحيد بالرب المعشوق والاتصاف أكثر بالتجربة الصوفية باعتبارها تجربة فعل جسدي تكشف سعادة الذات الصوفية في إبعادها الجسدية وإساسها الجسمي حيث لا ينتظر السالك مغادرة دنياه وفاته في أصله ليحقق سعادته، بل إن تلك السعادة تتحقق داخل الزمن الجسدي الحي والارتباط بذلك الزمن من حيث هو ارتباط بأحوال الوقت وبما هو ات في التجربة الآن هنا.

يقول القشيري عن أبي علي الدقاق قوله: الوقت ما أت فيه إن كنت بالنديا فوقك الدنيا وإن كنت بالعقبي فوقك العقبي وإن كنت بالسور فوقك السورور، وإن كنت بالحزن فوقك الحزن (50)

وسعادة الصوفي بأحواله إنما تكون بحال الحضور الجسدي الدنيوي حال خشوع الجسد، وتحقيق في جوهرها في حال الحضور القلبي الرباني، لذا تكون سعادة السالك مرتبطة بالتربية السعيدة من جهة والتربية الأخلاقية والعملية من جهة أخرى حيث التلازم قائم بين الاثنين من أجل الكمال.

إن حضور الجسدي في التجربة الصوفية (إسهامه في تشكيل مسارها العام) يفرض نفسه حتى في تعريف مفهوم

لتجسد في ذات الصوفي وجسده هنا يصبح الصوفي مرة الحقيقة يشطح البسطامي من هناك كنت في مرة فصرت أنا المرأة (56).

ولعل في ادبيات العرفان الشعبي ما يدعم ما ذهبنا اليه من امتلاك الجسد للحقيقة فمع الائمة تتجسد الحقيقة (57) وتكون خلافة الله في الارض.

فالولاية والامامة هما الحق في هذا العالم الارضي الذي يملكه الله وهو الحق في العالم السماوي.

وتظل الدلالات الجسدية حاضرة في الخطاب الصوفي والفعل الصوفي خاصة في مراحل الوجد والسطح حيث الحضور الاصلي، والاصل للجسد بتوليقاته وتعبيراته ودلالاته المختلفة.

هناك حين تعطل لغة الكلام والمطلق تبدأ لغة اخرى اقدر على الاشارة والتوجيه والتواصل والقرب الى الايحاء والاشارة (55) انها لغة الجسد التي سيكلمها الواجد حين يغلبه الوجد حيث يكون تبادل الضمائر وانتزاع السلطة الحقيقية من الله

الهوامش والمراجع:

- (1) عبد الكريم بالرشيدي: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ص 72، دارالثقافة الدار البيضاء.
- (2) محمد عزيز: الاسلام والمسرح (ترجمة الدكتور، رفيق الصبان) ص: 10، منشورات عيون
- (3) نفس المصدر، ص 19، ط 2
- (4) عبد الكريم بالرشيدي، مصدر سابق، ص 73
- (5) عبد المجيد، مجلة الفكر المعاصر آذار / نيسان 1988 ص 88
- (6) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي / سلسلة نقد العقل العربي (2) ص 257.
- (7) عبد الكريم بالرشيدي المصدر السابق 74
- (8) الدكتور عبد الرحمان بدوي شطحات سرافية: وكالة الصحافة الفرنسية 10
- (9) عبد الكريم بالرشيدي: مصدر سابق، ص 47
- (10) الدكتور بدوي عبد الرحمان، مصدر سابق ص 14
- (11) نفس المصدر ص 29
- (12) محمد سمود، ديس، لرفع الاسلام دراسة مبثورة في مجلة مركز الصون والتقاليد الشعبية لعدد 10 ص 140
- (13) الدكتور: هاني زافور: الكرامات الصوفية للاستطورة والحلم ص: 9
- (14) الدكتورة: سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة ص 7
- (15) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي (2) ص 255 - 625
- (16) نفس المصدر ص 561
- (17) جيرزي تروتوفسكي: نحو مسرح قفتر ص 14
- (18) محمد عابد الجابري: مصدر سابق، ص 257
- (19) جيرزي تروتوفسكي: مصدر سابق ص: 20
- (20) محمد عابد الجابري: مصدر سابق ص 257
- (21) عبد الرحمان بدوي: الانسان الكامل في الاسلام ص 17
- (22) نفس المصدر، نفس الصفحة
- (23) احمد توفيق عياد: التصوف في الاسلام ص: 81
- (24) عبد المجيد الانصار: مجلة الفكر العربي المعاصر، نيسان/أبريل 1988 ص 88
- (25) لم يستطع ابن عربي ان يؤلف في التصوف الا بعدما حرّر نفسه وجسده بالهجرة الى الشرق (الشام)
- (26) دكاة الحمر. مجلة الفكر العربي، عدد يوليو 1992 العدد 96 ص 116
- (27) يوسف بن اسماعيل التيهاني. جامع كرامات الاولياء ص 27
- (28) عبد الكريم بن هوارن، الرسالة ص 70
- (29) جيرزي تروتوفسكي. نحو مسرح قفتر ص 37/36
- (30) عبد الكريم بالرشيدي، مصدر سابق ص 75

- (31) لويس ماسيو: 'الإنسان الكامل في الإسلام' ص 66
 (32) محمد عابد الجابري: 'مصدر سابق' ص 257
 (33) جيرزي تروتسكي: 'مصدر سابق' ص 23
 (34) محمد عابد الجابري: 'مرجع سابق' ص 258
 (35) نظير محمد عابد الجابري: 'سيرة العنق العربي' (2) القسم الثاني من الكتاب ص 251 وما بعدها وانظر مثلا الدراسات الواردة في الكتاب التذكاري لابن عربي في الذكرى المئوية الثامنة ليلاده دار الكتاب العربي للطباعة والنشر/ القاهرة 1969م
 (36) محمد عابد الجابري: 'مصدر سابق' ص 263
 (37) محمد علي الكسي: 'الحسد وبعبه الاسماء'، في كتاب تاريخ الحزن مجلة الفكر العربي المعاصر 88/ ص 105
 (38) عبد المجيد الانتصار: 'الاكتشاف الجهندي للذات في التجربة الصوفية مجلة الفكر العربي المعاصر ص 88.
 (39) محمد علي الكسي: 'مصدر سابق' ص 106
 (40) عبد المجيد الانتصار: 'مصدر سابق' ص 88
 (41) محمد علي الكسي: 'مصدر سابق' ص 105
 (42) ابن عربي: 'الفتوحات المكية - السفر الثاني' ص 314
 (43) عبد المجيد الانتصار: 'مصدر سابق' ص 88
 (44) أبو حامد الغزالي: 'معارج القدس في مدارج النفس دار الافاق بيروت ص 98
 (45) أبو القاسم القشيري: 'مصدر سابق' ص 163
 (46) عبد الرحمن بدوي: 'مصدر سابق/ شطحات الصوفية ص 30
 (47) القشيري، أبو القاسم: 'مصدر سابق' ص 167
 (48) القشيري، أبو القاسم: 'مصدر سابق' ص 167
 (49) عبد الرحمن بدوي: 'شطحات الصوفية' ص 29
 (50) أبو القاسم القشيري: 'مصدر سابق' ص 90 'أساس علم دامير' Al-Asas li-ilm al-Damir ص 662
 (51) يوسف ابن اسماعيل البهائي: 'جامع كرامات الأولياء' ص 202/27
 (52) ابن عربي: 'نصوص الحكم تحقيق أبو العلا عفيف، دار الكتاب العربي ص 223.
 (53) عبد المجيد الانتصار: 'مصدر سابق' ص 90
 (54) رينور علي: 'الكرامات الصوفية - الصوفية والحلم ص 10
 (55) بدوي، عبد الرحمن: 'مصدر سابق' ص 30
 (56) محمد عابد الجابري: 'نفس المصدر' ص 337
 (57) محمد عابد الجابري: 'نفس المصدر' ص 338

(٥٥) حيثما كنت المألوفة «الهففة» بالخط الإيطالي en italique وصفتها بين قوسين والتشديد هو دوماً من عندها

أو لانكاد تعرف شأن المسرح أو الرواية على الوجه الذي تفهم به في أوروبا، وتبني صيغ شمعية تصل إلى حد الرمزية، وربما تتجاوزها، هي عوازل تدفع الشعراء والكتاب والمؤثرين والمقالين والقواد، في مسالك جديدة انتهى الناس بعد لأي إلى السير على نهجهم فيها..».

ولم يكن لفظ «النهضة» بالمقابل ليستعمل إلا قليلا لدى المؤرخين وعلماء الإسلاميات. فهو لا يوجد في عناوين الأكار، كما هو الأمر، على سبيل الصلدة في «الفكر العربي في العهد الليبرالي» 1939-1878 لكثير حوراني Albert Hourani (2)، أكسفورد 1962، ولا في «التراث الإسلامي (I) الفلسفة واللاهيات الإسلامية» أدمبورغ 1962 لمونتسومري وات Montgomery Watt الذي عالج، في آخر الكتاب ما سماه «العصر الحديث» دون أن يستعمل لفظ «النهضة». ولم يظهر هذا اللفظ أيضا لدى جان بول رو Jean Paul Roux في كتابه «الاسلام في الشرق الأوسط» باريس 1960، الذي تناول فيه «إصلاح الإسلام» والحداثة ولم يعالج «النهضة» ولم يظهر أيضا لدى ناداف سفيران Nadav Safran في «مصر في بحثها عن الجماعة السياسية. تحليل التطور الفكري والسياسي في مصر 1804/1952» هارفارد 1961. وحتى المستشرقين لأحسب أننا أمثال يترفران Peter Gran في «طرق الإسلام نحو الرأسمالية» مصر 1840/1760 منشورات جامعة تكساس 1974، أو تشارلز وندل Charles Wendell «تطور صورة مصر القومية» لوس المجلوس 1972، يتكلمون عن الإسلام «الإصلاحية» و«الأمة» و«القومية» و«الوطن» دون ذكر عبارة «النهضة». وقد استعمل ج. فون غرونباوم G.Von Grunebaum في «الاسلام المعاصر» لوس المجلوس 1962، الملاحظة مرة واحدة (285) ولكن بطريقة هامشية جدا، في الإحالة.

ومرر كل هذا إلى أن دارسي الإسلاميات لم يواجهوا الوضع نفسه الذي واجهه مؤرخو الأدب. فحركة الإصلاح والانفتاح، في المجالين الديني والسياسي كان قد مهد لها وهي سابق تعود بوادره إلى القرن الثامن عشر مع الحركة الروايفية. وبهذا لا يرفض «الإصلاحيون» مبادئ الماضي، ولكنهم على العكس من ذلك، يعزونها.

فقد عرقلت الامبراطورية العثمانية التي كانت في أوجها، في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر استعمال اللغة والأنشطة الثقافية «للإبالات العربية».

وبعد حملة نابليون، وجدت مصر وفي عهد محمد علي، استقلالا فعلياً سمح بازدهار الإصلاح الديني، موصولا بالانفتاح الأدبي، وتميزاً عنه بأصوله في أن معا.

عرفت الامبراطورية العثمانية التي كانت في أوجها، في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر استعمال اللغة والأنشطة الثقافية «للإبالات العربية»

وبعد حملة نابليون، وجدت مصر وفي عهد محمد علي، استقلالا فعلياً سمح بازدهار الإصلاح الديني، موصولا بالانفتاح الأدبي، وتميزاً عنه بأصوله في أن معا.



فالشخصية محل تقدير عهده ينظر إلى الفقه وفقاً لحاجات متغيرة، رغبة في اتقية الإسلام من ممارسات الفرق التي تنال في استغلال السذاجة الشعبية ويدعو إلى إصلاح التعليم وإعادة صياغة «شريعة الإسلامية» في ضوء التفكير الحديث وقد جازاه في اندلاع كل من قاسم أمين (1865/1908) الذي ناضل من أجل «تحرير المرأة» (1899) وإحمد لطفي السيد (1872/1963) الذي كافح من أجل حل دستوري للمشاكل السياسية حسب روح القرون الإسلامية الأولى. وقد بلغت آراؤهم «الإصلاحية العالم العربي» (خير الدين 1810/1890، أو محمد بيوم 1840/1889 في تونس، وأمرة الألويسي في بغداد، وطارح الجزائري (1851/1920) في سورية الخ) حيث البحث عن التوفيق بين العلوم الدينية والعلوم المعاصرة قصد الانفتاح على العالم دون المساس بقيم الإسلام والهوية العربية.

وبهذا تحصل المفارقة التي مؤداها أن «العلماء أنفسهم - كما يكتب ذلك جيب - قد أسهموا، وهم يقتضون أثر الإصلاحين، في نشر اللائكية لأن تأثير الطرق الصوفية أساساً، هو الذي كان يقاوم الفكر الدنيوي، في الأوساط المتعلمة داخل العالم الإسلامي، (جيب)، الانجهاات الإسلامية المعاصرة، شيكاغو، 1947، ترجمه (إلى الفرنسية) ب قارناي باريس 1949، 69. غير أن التفكير الإصلاحي

الحركة التالية، في المجال الأدبي وسّعت horizons التي استغلها الطهطاوي بنفسه عند «ترجمته» «تليماك» لفينلون Fénelon. ولم يتروك محمد عثمان جلال، نفسه أمام استعمال العامة في اقتباس عقيد الكتب الفرنسية من قبل (بول وفرجين) وأمثال لافونتان ومسرحيات موليير، وسيتيس المظلوطي نصوصا لم يكن يعرف لسانها الأصلي، كان قارئ يرتحل له نغماتها.

3 - «النهضة» في تاريخ الثقافة العربية الحديثة، هي أيضا الفترة التي طبعها ظهور من يصطلح عليهم «الرواد» دون ذاك الإيحاء التهجيسي المرتبط قديما بأهل الدلع فقد كانوا في مجال الإبداع الأدبي، ثوريين بوجه خاص إذ أدخلوا أجناسا بجهلها العرب حتى ذلك الحين، كالسرح والاقصوصة والرواية، وأوحى بها إليهم الاقتباسات المتعددة ودخلوها أيضا بصمت، عادات الكتابة عندما لم يسبقوا بلاغة القرون الوسطى الرواية التي كانت لها، يساعدهم في ذلك رجال الصحافة الناشئة، الذين سرقوا حركة تحرير اللغة، تحت ضغط الحسنى الاخباري الذي كان على الجرائد اليومية أن تنسجها الأولوية. (انظر ندى توميش، ملاحظات حول اللغة في عصرها في القرن التاسع عشر).

وبذلك طرح بالنسبة إلى هؤلاء «الرواد» مشكل التناقل بين «الأصالة» و«الحداثة». فيبرز منذ 1819 حتى بداية القرن العشرين، مقاومة الكتاب السوريين منهم خاصة، للتحديث الذي اعتبر مبالغا فيه، سواء في اللغة أو في الأجناس الأدبية. وقد جهد كل من فقهاء اللغة، والموسوعيين والمقاتلين (***) لإحياء «الصوفية». فآل البستاني (ومن بينهم بطرس البستاني 1883/1819) الذي آلف دائرة المعارف، أولى دوائر المعارف العربية) وآل البازجي (ومنهم ناصيف البازجي 1871/1800) كاتب المقامات والأشعار المستوحاة من المتنبي وصاحب المؤلفات في النحو والبلاغة (الخ) فرفضوا البحث المتشدد عن لغة وأشكال أدبية مماثلة لأي خالفات التركية أو الهلجية أو الفرية ولكنها في الآن ذاته متكيفه مع الحضارة الحديثة. إنها فترة التردد، فترة «الكتاب الذي يكاد يكون قصة» على حد عبارة مارون عبود الجميلة (رواد، 131) فالانتصاج مازال يحصل ذكرى آثار الماضي لدى الرواد «الصوفيين» أو هو عرقل من تقليد والتبر سكوت وآل دumas الأب والأبن والشعبي المؤثرة لدى الحداثيين». وتحتل الحرب العالمية الأولى مع «زيت» محمد حسين هيكل الذي استوحاها من المعيش اليومي في مجتمعه ومن تجربته الشخصية نهاية مرحلة الحكاكة هذه وعودة إلى الأصل.

كما يوضحه برانشفيغ - هو أقل ثورية مما قد توهم به مثل هذه المصردات: بهذا [الفكر] يختصر من أن يكون عدوا للثقافة، ذلك أن التطور يكمن أول ما يكمن في آخر التحليل في العودة إلى مثال المسمعين الأوائل أو على الأقل إلى ما يفترض ويستحسن من مبادئ سيرتهم» (الكلاسيكية، 38).

وقد أثارت، في أواسط القرن التاسع عشر، حركة النهضة واليقظة هذه تلك التي طبعها الإيمان بالمستقبل والثقة الصحيحة في التقدم الذي لا محيد عنه للمجتمع، تحليل متكاملين. أحدهما وهو الداخلي المنشأ والذي يسعى إلى مراجعة داخلية للظاهرة الإسلامية هو «الأصلاحي» والأخر الخارجي المنشأ والذي يتولد من الاتصال القاتم بين الشرق والغرب، هو ما ينطبق عليه بالضبط مصطلح «النهضة» التي هي تحرير، واستعداد لمواقف الماضي، وهي أيضا الدواعي لحر الحداثة الممتلئة في التمدد الاجتماعي.

وقد طبع «النهضة» بعض التحليلات المشاربة كثيرا أو قليلا في الزمن. وسنظر فيها على الترتيب، من آخر وضوح الغرض، وإن كانت وهذا من البديهي متداخلة في الحقيقة هي أيضا خصيصه من خصائص الحركة.

1 - أقامت «النهضة» مع الغرب حوارا، يعترف فيه أحد المتحاورين - وهو الذي لا يزال متأخرا عن الآخر تقنيا - بهذا التأخر ويضرب جوارحه. وهو حوار يحدوه الأمل مع النوف من أن التطور التقني والعلمي والثقافي سيسمح بالخروج من التفرق والجهل. وإذا تيسر لنا أن نضبط بداية الحركة في القرن التاسع عشر، بالبعثات المرسلة إلى أوروبا ومحاولات التحديث الأخرى التي أنجزها محمد علي ثم الخديوي اسماعيل، أمكننا أن نترك النهاية بعيد الحرب العالمية الأولى عندما حطم الاحتلال الإنجليزي للقروض على معظم الأطفال العربية، الأمل في الحرية التي كانت تراقق سابقا الحوار ليحل محله شعور بخمران والرفض.

2 - تعدت «النهضة» في بداياتها ترجمة آثار أجنبية، تقييد وعلمية أولا ومسرحية ورائية بعدد وآخر الآثار المشار إليها هي في الغالب اقتباسات حرة كل الحرية، موضوعية حسب عادات العرب، مع إمكانات واسعة في تحويل الأسماء والردود في الحوار، ومواقف الشخصيات الأصلية، وإستاد أبيات أو شواهد إليها، في حيل هاملت على الإزداد في المسرحية التي تحمل اسم والتشوية إلى شكسبير (انظر مسرح [1]. وقد عالجت مدرسة رفاة وإلف الطهطاوي للترجمة أكثر من أنني مؤلف علمي بدقة وإمان. غير أن

أحداث تدور في إطار وتقوم بها شخصيات وتعالج مشاكل خاصة بمجتمع المؤلف. وقد لانت صورة المرأة تحت تأثير الأفكار الإصلاحية، والروايات بالأوروبية، إذ كانت هذه المرأة غالبا ما تظهر ضحية للمجتمع الذكوري أو كانتا حكيمًا ذكيا طيبا.

ويواجه أبطال هذه الروايات استبداد الحكام السياسيين أو الدينين، ولكنهم يحافظون على أمل في القيمة التمدنية للفكر والمعارف. وعلى هذا النحو تنشر الرواية عوالم ماثوية يواجه فيها الأعداء الأشرار، مما يجعلها مكعبة بسبب نية المؤلف التهذيبية المعلنة، ونظرت إلى عظمة الماضي العربي، وخطر التقليد الأعمى للحياة «على الطريقة الغربية» وللمظاهر الخادعة والجهل، والطموح، والتكلف، الخ (أنظر ندى تومش، نشوء الرواية العربية قبل زينب ونحوها في «حواريات إسلامية» 16 (1980)

4 - سيكون للصحافة دور أساسي. فقد طبع «النهضة» تطوّر المفردات الدالة على المواقف القومية. ومنذ أوائل القرن التاسع عشر، كان التمرد على السياسة العثمانية وعلى النظام الإمبراطوري عامل تجديد في مصر كما في سورية، وفي العراق الذي تأسس وكان التمسك «بالوطن» و«بالأمة» يعود بعيدا حتى عن ماضي العرب والمسلمين، إلى الفراعنة والفينيقيين والحطيين. وقد غت هذه القومية في تناسب طردي مع استعمال استعمال أوروبا الاقتصادي، للاقتصاد العربية بعد استقلال تركيا إياها.

غير أن المفاهيم الجديدة، الفلسفية أو الأيديولوجية أو السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية لم تجد إلا قليلا من المفردات المناسبة للتعبير عنها. وفي هذا المجال بالذات ستهم الصحافة بقوة في نحت لغة قادرة على التعبير عن الأفكار الجديدة إما بإعادة استعمال ألفاظ قديمة أو باستعارة مباشرة (أويل ونقط وزيت للتعبير عن Pétrole «دوتن» للتعبير عن Patrie دولي بدل دوكي للدلالة على International) ويشتقاق كلمات بزائد (لا نهاية Infini)

وزادت الصحافة في خلخلة اللغة بشكل أعمق بأن أدخلت مفهوم الزمن الثمين (الذي يضاف إلى مفهوم الجهة Aspect: للتجزئ منها Accompli وغير المتجزئ (Inaccompli) وذلك بفضل استعمال مكثف للأفعال المركبة. وبسّط التركيب بتطوير المركب الموصولي وصيغ التراكيب المأخوذة من اللهجات العربية أو من اللأسن الأجنبية. وقد تم التطوير تدريجيا بطريقة تتحاشى معها

وقد تجرّزت فترة «ما قبل» «زينب» «إذن بوجود مجموعتي آثار غثال الأولى مواصلة لأجناس كالقصة أو الرحلة والأخرى» تجديدًا بحسب الروايات التهذيبية أو الفلسفية وجنس الرواية التاريخية أو الرواية المشجوية Mélodramatique.

ولنذكر على سبيل المثال بالنسبة إلى المجموعة الأولى تغيّص الأبريز في تلخيص باريس لرفاعة رافع الطهطاوي (1873/1801) الصادر سنة 1834، وكتاب «الساق على الساق» في ما هو الفارياني» لأحمد فارس السليق (1804-1887) المنشور في باريس سنة 1855 و«حديث عيسى بن هشام» لمحمد الموليحي (1930/1868) الصادر مسلسلا في «مصبح الشرق» بدءا من عام 1898 ولهذه الآثار خصائص مشتركة. فهي تنتمي إلى جنس الرحلة في نثر مرسل (الطهطاوي) أو مسجع. وتقلّد هذه الرحلات الفارئ إلى الخارج أو داخل قطره أيضا، مصر (الموليحي) حتى تمنح عينه على العادات والتقاليد خارجا وفي بلده (كما هو حال اليانسا المبعوث حيا في «حديث عيسى بن هشام»، ذاك الشاهد الذي قدم من مصر سابق). وتتابع شخصيات هذه الكتب البشرية بطريقة تسمح بالتقد الاجتماعي الضمني والمفئة الكاركاتورية لمختلف الأنظمة القائمة في مجاله التربية والقضاء والمال وغيرها، إلا أن «أشياء الروايات» هذه تموزد الوحدة في الحبكة، وفي بنية الشخصيات، ونحو الأحداث نحو «اتفرّاج» ما. ويطيحها عنصر سيتخذ في الأدب أهمية على مرّ الأيام هو وصف المرأة المقدمة في الآثار الثلاثة متشدة متصلة أو شهوانية صاهرة، ولقلما تكون متممة إنسانية.

أما آثار المجموعة الثانية فقد تولدت عن «الاقتياس» و«الترجمة». وقد أمدنا بأشلة على ذلك كتاب مكثرون كسليم البستاني (المتولي سنة 1884) الذي أنتج روايات تاريخية مسلسلة مثل (زنوبيا الصادرة في «الجنان» 1871، والهيام في فتوح الشام، الصادرة في «الجنان» 1873) أو مشاهير مثل (أسماء في «الجنان» 1873) أو جرجي زيدان (استبداد الماليك في «الهلال» 1892). وكان فرح اتظون (1874/1922) ميلا بشكل خاص إلى الروايات الفلسفية. وكان جبران خليل جبران (1883/1931) روائيا شاعرا وكتابا أخلاقيا صاحب رؤى (الأجنحة المتكسرة، نيويورك 1912).

وفي هذه المجموعة الثانية التي بوسعنا أن نلاحظ أن نماذجها الأكثر غثيلا يوفرها مسيحون، يطبع الروايات وهي على «النمط الغربي» تطوّر للأحداث نحو عقدة فخاعة. وهي

تواصل الظهور. وهذه الصحافة كلها وطنية إصلاحية ذات توجه أدبي للعيش والتفكير.

5- وهكذا تشكل جمهور جديد. واتفق شيئا فشيئا أنه هو راعي الأدباء الوحيد، فهو يوفر لهم قراء يمولون المناير الصحافية والأعمال المنشورة. وبعد هذا الجمهور أغلبية رجالية بالطبع، ولكن أيضا نسبة ماثوية مرتفعة نسبيا من النسوة المقيلات خاصة على الأدب الروائي. فمن أجلهن تعددت الآثار التي تحمل عناوينها شخصيات نسائية وتعددت المسلسلات التي رفعت السحب مثل «ذات الخدر» (1884) لسعيد البستاني و«طوبى البان» (1890) لأحمد الصراف و«غادة جبل الناصية» (1897) لأحمد سعيد البغدادي و«عذراء الهند» (1897) لأحمد شوقي و«غادة الأندلس» (1899) لعبد الرحمان اسماعيل و«الفتاة الريفية» (1905) لمحمود خبيرة و«فتاة مصر» (1905) ليحبيب صروف و«نساء الجبلية» (1906) لنيقولا حداد و«عذراء دنشواي» (1906) لمحمد طاهر حقي.

وظهرت، منذ أواخر القرن التاسع عشر مديريات للمجلات والروايات. فقدم أنشأت هند نوفل «الفتاة» (1892) ومريم مطهر «الفتاة» (1896) وألكسندرا فروتوخ «أنيس الجليس» (1898) و«بنت هاشم فتاة الشرق» (1906)، وهي أسماء بإمكانها أن تردفها بأسماء الانصوبيات Nouvellistes والمقاليات والروايات مثل ماري أنطوان حداد وملاك حنفي ناصف وعاقشة التيمورية.

وقد كان بإمكان هذا الجمهور أن يتكون بالفعل منذ سني المدرسة، وذلك بالطبع في صورة ما إذا أمكن للأطفال ارتداها (المدرسة). فقد روى مارون عبيد (رواد 122) أن معلمه سنة 1900 كان يحض السلامية على قراءة «الدرر» لأديب إسحق و«كز الزغاب» لأحمد فارس الشدياق و«غاية الحق» ومشهد الأحوال لقرايس مراش. وكانت مجلة لبنة هاشم «فتاة الشرق» التي ظهرت من 1906 حتى عشية الحرب العالمية الثانية، مع انقطاع عن الصدور إبان الحرب الأولى، يوزعها في مدارس الفتيات مسؤولو التربية الوطنية في مصر ولبنان وسورية والعراق.

غير أن «النهضة» كانت تعمل في صلبها نهايتها. فقد طورت مدفوعة بحركات الأفكار الأجنبية، مفاهيم وطنية معادية للاستعمار ولدت الرية إزاء القوى الغربية. ولذلك فقد كان القلم والسياسة غالبا ما يتكاملان وقد جسم هذا الترابط محمود سامي البارودي (1839 - 1904) بعد انتفاضة عربي واحتلال الإنجليز مصر

معارضة الصغويين. وتددت، تنديد المتأفق بالأخطاء التي وقعت فيها في مقالات بعنوان «قل.. ولا تقل». واستعملت أيضا وجوها لاذعية مزوقة للتصير عن المشاكل الاجتماعية والسياسية بل حتى نشرها بطريقة يدرجها بذكرها التقليد والمقلعة. غير أن المعارضة Pastiche تحوّل الصيغ والرواسم التقليدية لتشحنها بدلالات جديدة. وبهذا أصبحت الصحافة، تدريجيا، المكان الرئيس الذي يدون فيه الجديد. فقد أسهمت بسبب افتتاحها على المقالات السياسية والاجتماعية وحتى على تبسيط العلوم، وعلى الأخبار الواردة من الخارج، وعلى المسلسلات المروّاة Romances والأفانيس والمسرحيات في تطوير المفردات التي تستعملها تجليات الفكر المختلفة هذه. والصحافة جريئة لا سيما وأن الذين يديرونها هم في الغالب روائيون وكتاب مسرحيون ومقننون كلّفون بكل جديد.

وقد ثّبت صحافة غير حكومية أنشأها في الغالب سورويون لبنانيون لجؤوا إلى مصر - خارج إطار الجريدة الرسمية الأسبوعية التي تصدر منذ 1828 تحت عنوان «الوقائع المصرية» ويديرها رفاعة الطهطاوي جد 842 هـ تعاطا سجاليا عتيا: فقد دخلت «وادي النيل» (1866) في نقاش حاد مع «الجوهر» التي يديرها في اسطنبول أحمد فارس الشدياق منذ 1860. وأدار الأسبوعية «نزهة الأفكار» (1869) كل من إبراهيم الخليلي وعثمان جلال أي كاتب روائي ومترجم معتك. وبدء من سبعينيات القرن التاسع عشر، تعددت الصحف وأصبح وجودها حاسما في الدفع التحريري «للنهضة».

فقد ظهرت الدورية المهمة الأولى «الحسان» التي يرأسها بطرس البستاني ما بين 1870 و1886، وهو التاريخ الذي ستوقفها فيه رقابة عبد الحميد، وقد نشرت عددا هائلا من الروايات والأفانيس، أنشأ معظمها سليم وسعيد البستاني. وانقطعت «المقتطف» التي أنشأها في بيروت سنة 1876 كل من يعقوب صروف (1839-1912) الكاتب المسرحي والروائي، وفارس عمر (1859 - 1951) سنة 1884، إلى القاهرة حيث أسس الرجلان سنة 1889 الجريدة اليومية «المقطم». وأصبحت «الأحرار» لبشارة وسليم تقلا، الدورية التي انتقلت من بيروت إلى الاسكندرية، يومية في القاهرة، سنة 1892 ولم تتوقف عن الصدور إلى اليوم. وقد بعث «أبوظاهرة زرقاء» ليحبيب صروف جنس الصحافة الهجائية. وأسس أديب إسحق «مصر» سنة (1877)، و«مصر» سلم النقاش «التجاري» في 1878. و«الهلال» التي أنشأها جبرجي زيدان سنة 1892 في القاهرة لا تزال

الأوروبية لا يطلق بصفة متنامية. وخسرت «النهضة» منذ نهاية الحرب العالمية الأولى جزءا مما كان يحدها: خسرت الأمل (الذي كان إلى وقت قريب يقينا) في إعادة بناء مستقبل في قيمة الحاضر الأوروبي والماضي العربي. فقد أدى انحصار الخلاف إلى تعزيز الانتداب والاتفاقات الاستعمارية المختلفة. وعندها اكتشف الغرب، ولا يزال يكتشف بانتداهش، أن الشعوب المتهككة حرمتها الوطنية تستمد معجم غضبها واسلمتها من أرثها الثقافي والديني مهما يكن هذا الإرث قروسطيا غلاميا.

صحيح أن «النهضة» أحدثت تغييرا عميقا في العقليات، فقد رعتعت غمسك المجتمعات العربية بتقاليد اعتبرت عبر ملامسة للحضارة الحديثة وليكتسيات العلوم والطب، ونشرت أفكار الحرية واحترام الفرد والديمقراطية الدستورية، بيد أن المسح الأحيي لهذا التطور وتلك المكتسبات لم يغب عن الأذهان خصوصا أنه اتفصح أن المثقفين والأيديولوجيين وعلماء السياسة عاجزون عن خلق نسق منسجم، عربيا كان أو إسلاميا، للأفكار المطروحة للحدادة ففي المجتمعات التي هزها الوضع الاستعماري أصبح اللجوء إلى المفاهيم

المواش:

- *** ترجم الد. عبد الطيف حمزة Essay: لأحمد بن محمد الفريسي «الفتال» وذلك في كتابه «المحل في فن التحرير الصحي» القاهرة دار الفكر العربي الطبعة الرابعة (د.ت.). والمفتي الهادي الطوي في دراسته عن أحمد فاضل الشلحاني. مروت. دار الغرب الإسلامي، 1989، من المقال السبعة بالمجلد الثاني، منشأ بحث «القصص» بدلالة على كاتب الأفعروسة، كما سيروث لايت.
- (1) عدت إلى أصل الألفي ملاصق تصرد في ترجمته. ورواه أحمد فاضل الشلحاني. مروت. دار الغرب الإسلامي، 1992، ص 124.
- (2) ترجمه كريم عرلوغ تحت عنوان «المذكرات» في عصر النهضة، 1700-1800، مروت. دار الغرب الإسلامي، «طبعة مثالثة، 1977»

المصادر والمراجع مرتبة حسب الترتيب الالفبائي العربي لا اللاتيني كما جاء في الأصل:

- بندي ترميش، سماء الرواية العربية قبل «زينب» وتحولاتها (بالفرنسية) في Annales Islamologiques (أحييت الإسلامية) XVI (1980).
- ن. توميش، تاريخ الأدب الروائي في مصر الحديثة (بالفرنسية)، باريس، 1981.
- ن. بوبش، ملاحظات حول اللعبة والكتابة في مصر 1805-1882، (بالفرنسية) في «مصر في القرن التاسع عشر» أعمال ملتقى كس أود بروفوس Aix-en-Provence، باريس 1982.
- عبد الحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)، القاهرة، 1963.
- الكلاسيكية والتهافت الثقافي في تاريخ الإسلام (بالفرنسية) أعمال الملتقى الدولي للحضارة الإسلامية «دور»، (1976) إعداد ر. براشع، وح | فون هروباوم، باريس، 1957.
- هري بريس، لتعبث الأولى لسهنة الأدب العرس في الشرق في القرن التاسع عشر (بالفرنسية) في AIEO آخرات، 1 (1914-1915) ص 233-276.
- محمود تيمور، النهضة القصصية الحديثة (مترجم إلى الفرنسية) في VI. RAAD (1925).
- ه. أ. ر. حيب، دراسات في الأدب العربي الحديث (بالإنجليزية) في BSOS، IV (1926).
- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، IV القاهرة، 1914.
- أنور عبد الملك، الأيديولوجيا والهمة الوطنية. مصر الحديثة (بالفرنسية)، باريس، 1961.
- مارون عبود، رواد النهضة الحديثة، بيروت، 1942، (الطبعة المشرأ إليها بتاريخ 1966).
- ف. غابريالي، البقعة العربية (بالإيطالية)، تورينو (1958).
- أنيس الحوري المنقسي، الانجهاات الأدبية في العالم العربي الحديث، بيروت 1955.

ترجمة شعرية للقرآن باللغة الألمانية

فريد قطاط*

وأصبح في تقدير عدد كبير من الأوروبيين، إن الاطلاع على آثار المستشرقين القيمة، وتحقيقاتهم المعينة، لم يعد شرطاً كافياً للتعرف الدقيق على الإسلام . فلم يبق من سبيل لتحقيق غايتهم، سوى المراجعة المباشرة للمصدر الأول والأساس لدى المسلمين، ألا وهو القرآن، ذلك الكتاب المقدس الذي كانت له آثار تدعو إلى التمتع والأعجاب، على صيرورة الحياة في المجتمعات الإسلامية، أفراداً وأممًا .

لكنّ حالة الألف، المشكل الأعظم، بالنسبة إلى هؤلاء، هو عدم وجود ترجمة جيدة، واضحة وأصلية، تعكس من خلالها المعاني الصحيحة والدقيقة للقرآن، وتوضح عن روحه بوضوح والظهور عن حده سواء، كيف يشعر القارئ بأروى من روحه وأنياب، محبب في سائر، يحكم بين المعنى والمعنى.

وم من شأنه في أن شعوره بحدسه منحة إلى مطالعة القرآن بلا واسطة، لا يكتفى بالأوروبيين وحدهم، بل إن المسلمين من أصول غير عربية كانوا دوماً ومازالوا في سعي حثيث للبحث عن تراجم أقرب ما تكون إلى كلام الله . وليس عجباً أن نرى مساعي المترجمين تشرى، رغم وجود ترجمات متعددة ومختلفة للقرآن، عسى يتحقق التعبير عن محتوى النص القرآني بأبلغ الأساليب . لكنّ هذا الجهد والحد، لم يتوصل إلى اليوم للموضوع في أسرار القرآن وأتقدم حدوده اللغوية والبلاغية، حتى صرح أغلب من كتب في علوم القرآن من المتقدمين والمتأخرين، أنه لا يمكن أن يطلق واقعياً اصطلاح الترجمة للقرآن على أي عمل من هذا القبيل.

وأعتباراً لما سبق، يبقى دور الترجمة للقرآن مقرباً إلى إدراك المعاني الحقيقية للوحى الإلهي، وميسراً لفهم المسائل المتعلقة بالتفسير والتأويل، وذلك بملاحظة الخصائص الأسلوبية والبني اللغوية التي تعدّ بلا جدال من جملة المقدمات الضرورية التي بها يتوصل إلى التفاعل مع القرآن على أساس أنه مفتاح التصور الإسلامي للوجود، حسب تعبير المستشرق الفرنسي الشهير لوي ماسينيون

جهود المدرسة الألمانية في العناية بالقرآن:

ومن هذا المنطلق، أتجه المستشرقون الألمان إلى بذل جهودهم للاهتمام



تعتقد فئة من المختصين

الأوروبيين في الحضارة

الإسلامية، قديمها وحديثها، أنه لا

ينبغي الحكم على أوضاع العالم

الإسلامي اليوم، من خلال تلقف ما

يغلب عليه الاضطراب والفوضى،

بطريقة سطحية ومتسعة.

كما أن العديد من الباحثين

الأوروبيين يناوون بأنفسهم عن

الاعتماد على ما تدفع به بعض

وكالات صناعة الأخبار، أو بعض

دور النشر، من مادة إعلامية

وآراء ذاتية، يكون القصد منها

في بعض الأحيان، النيل من العرب

والإساءة إلى الإسلام.

الفائق، من لدن الخاص العام..

انه مثلما سبقت الاشارة اليه، أُنجزت الى اليوم ترجمات عديدة للقرآن باللغات الاوروبية المختلفة، فكان أولها الترجمة التي صدرت باللغة اللاتينية سنة 1143م/538هـ، ولكنها كانت محدودة التداول.

وبعد أربعة قرون محمدا، أي سنة 1543م، أعيد طبع نفس هذه الترجمة في مدينة بازل بسويسرا، بعد أن قام صارتن لوتر، زعيم الإصلاح الديني للكنيسة الحيسوية، ومؤسس المذهب البروتستانتي، بتجديد النظر في محتوياتها والتقديم لها بتقديم، لكنها حظيت هذه المرة بانتشار أوسع في أوساط المهتمين بالعلوم الدينية خاصة.. ثم تجد طبع نفس هذه الترجمة بعد عدة سنوات أخرى في مدينة زوريخ للمرة الثالثة.

وتعاقبت الترجمات الاوروبية للقرآن باللغات الإيطالية والفرنسية والانجليزية، استنادا الى الترجمة اللاتينية الاولى، ودون الرجوع الى النص القرآني في لغته الاصلية.

وكانت أول ترجمة ألمانية للقرآن انطلاقا من النص عبري صدرت في مدينة فرانكفورت سنة 1772 تحت عنوان «الانجيل الهبري»، ثم ظهرت ترجمة جديدة في نفس المدة تقريبا في مدينة هاله بشرق ألمانيا.

وبعدت هذه تلك الفترة صدرت ترجمات عديدة للقرآن في اللغات الاوروبية المختلفة، من اكثرها شهرة واهمية ترجمات (بالمر) سنة 1880 (ويل) سنة 1937 باللغة الانجليزية، (ويلاشير) سنة 1949 باللغة الفرنسية، (وكراتشكوفسكي) التي ظهرت بعد وفاته سنة 1963 باللغة الروسية.

واما الترجمات الاكثر ريمما وتداوليا في الوقت الحاضر بالكتات الألمانية، فهي ترجمة ماركس هيننغ التي طبعت سنة 1901 لأول مرة، ثم تكرر طبعها عديد المرات.. والترجمة الاخرى فهي من إنجاز رودي بارت، وصدرت طبعتها الاولى سنة 1963، وهي الاكثر تداوليا اليوم في أوساط الطلبة الجامعيين والباحثين.. لكن الثلاث للانتباه في هاتين الترجمتين، هو اكتشافهما بمحاولة نقل المعاني الظاهرة وتقريبها الى الناطقين باللغة الألمانية دون إيلاء كبير اهتمام بالاساليب القرآنية البديعة، والمجانب البلاغية لكلام الله، فكانت لغة الترجمة في أغلبها جافة وبلا روح.

فريدريش روكرت للمترجم الشاعري:

لكن ترجمة الشاعر والمستشرق الألماني، فريد ريش روكرت للقرآن، تقع في الطرف المقابل للترجمات التي

بالقرآن، دراسة وتحقيقا، بما يدفع الى اعتبارهم طليعة البحوث القرآنية وروادها في الغرب.

ذلك ان تقاليد الاستشراق الذي ينحني الى الاقطار الناطقة بالألمانية، وبخصوص في ألمانيا، قد أولت اهتماما جديا بالدراسات الاسلامية، والمطالعات الشرقية، فأقترنت هذه المدرسة العريقة بأسماء مستشرقين أعلام، من قبيل يوزف فُن هامر، بورجشتال، فريديش روكرت، هابريش، فريديش فُن ديتز، هلموت ريتز، تودور نولدكه، فريتر وولف، ايجناتز جلد سيهر، فريتز ماير، هانس هابريش، شيدر، هرمان رنه، ريتشارد هيرمان، أن ماري شيمل، هاينز هالم، وغيرهم..

واستمرت المدرسة الاستشرقية بألمانيا في حركتها الدائنة ونشاطها المتواصل الى اليوم، حتى آل الامر الى تأسيس شعب مختصة بالمطالعات الشرقية والدراسات الاسلامية، ذات الصلة بالحضارة والدين والثقافة والادب، في ثمانية عشر جامعة ألمانية.

وتصاعف اهتمام المستشرقين الألمان بقضايا الاسلام والمسلمين في السنوات الاخيرة على الخصوص، فأنشئت دائرة نشاطهم، ولم تعد مقصورة على المسحور التي تعالج أوضاع مسلمين في مساجد محبس، بل إنها أصبحت تتناول مسائل حديثة من قبيل نماذج لتسليم مع القضاة لعقيدة للجنة المصرية والمتطورة، أو مشاكل نمو التندي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي في البلدان الاسلامية المختلفة أيضا..

ولكن المستشرقون الألمان من أستبقا غيرهم إلى تحقيق تدفع ونظريات بالغة الاهمية من حيث الحدة والعمق، لا سيما فيما يخص بلدانا نظير مصر والعراق، وإيران وتركيا..

المحاولات الاولى لترجمة القرآن ونتائجها:

ويسبق القرآن، ورغم جميع ما ذكر، الكتاب الذي استوقف المستشرقين الألمان في هبة وجلال، تقاموا بترجمته إلى اللغة الألمانية عديد المرات.. لكن الترجمة التي صدرت حديثا بأهتمام فريديش روكرت Friedrich Rueckert، نالت ترحيب المحافل العلمية والجامعية، وإعجاب الدارسين للقرآن والاسلام في كل أوروبا.. وذلك بالرغم من مرور أكثر من 150 سنة على تاريخ إنجازها، حتى طواها النسيان..

فما الذي حصل اليوم ليُنتجَ الاهتمام مجددا بهذه الترجمة للقرآن، بعد قرن ونصف من الزمان، ويماد طبعها في إخراج رائع، فيتحقق لها هذا الانتشار الواسع، والاستحسان

ولد وركرت سنة 1788 وتوفي سنة 1866، وأطلق عليه لقب «أب الاستشراق الألماني»، وهو من أكبر الشعراء الألمان إضافة إلى كونه مستشرقاً. ولقد ظهر نبوغه مبكراً في تعلم اللغات المختلفة، حتى أنه لا يوجد من بين المستشرقين الألمان القادرين على إنجاز الترجمات الشعرية من اللغات الشرقية نظير له إلى اليوم.

وعما تجلبد الإشارة إليه، أنه توجد له في ألمانيا اليوم، ترجمات شعرية من اللغات الشرقية المختلفة، صدرت بعد مغارقتها للحياة، منها:

1 - ترجمة غزليات لجلال الدين الرومي، صدرت سنة 1820

2 - ترجمة مقامات الحريري، صدرت سنة 1826، وأعيد طبعها حتى سنة 1886 اثني عشر مرة.

3 - ترجمة منتخبات من يوسف وزليخا لعبد الرحمن جامي، صدرت سنة 1828.

4 - حكايات وقصص شرقية، صدرت في مجلدين سنة 1837.

5 - حياة امير القيس في مرآة شعره، صدرت سنة 1843.

6 - ترجمة كتاب الحماسة لابي تمام، صدرت سنة 1846.

7 - ترجمة كلستان سعدى الشيرازي، صدرت سنة 1882.

لقد ترجمة قسم كبير من شاهنامة أبي القاسم الفردوسي، في ثلاثة مجلدات، صدرت في برلين بعد وفاته، بين سنة 1890 وسنة 1894، وتعتبر هذه الترجمة أفضل ترجمة لهذا الكتاب إلى الآن.

9 - ترجمة متخات غزلية لحافظ الشيرازي، صدرت سنة 1926

لكن قدرة فردريش وركرت على ترجمة المتن الأدبي الكلاسيكية الشرقية، وتفوقه على غيره من المستشرقين الألمان، لم يبلغ القمة والذروة، إلا مع تفجّر إبداعاته القلمية وتحليلاته الروحية، في تعامله لترجمة القرآن.

أعجزت إلى الآن باللغة الألمانية. إذ تعتبر هذه الترجمة في حد ذاتها إحدى الروائع الأدبية بالألمانية من حيث متانة اللغة وسحر الأسلوب. وبالرغم من أنها لم تأت على سق مطابق للنص القرآني مطابقة عينية، فإنها تمكنت، ولأول مرة، من مراعاة الأسلوب القرآني وإبرار جمال الكلام الإلهي وجلاله، فخفض الناطق بالألمانية لسلطة المعاني وسحر المباني.

فلقد ألتجّه وركرت إلى الاهتمام بالقرآن مبكراً بسبب تبحره في اللغات اليونانية، اللاتينية، السكسكتية، الفارسية، العربية والتركية. فشرع بجمل خاص وأنس روحي يشدّه إلى الكلام البديع، لتظهر أولى مبادرات ترجمته لأيات من القرآن الكريم سنة 1824.

لكن من المؤسف حقاً، أن يكون قصد وركرت من عمله الاقتصاد على ترجمة منتخبات قرآنية، لم تأخذ في الاعتبار جميع سور القرآن وآياته، فسقطت من اهتمامه بعض الآيات أحياناً، بل بعض السور أيضاً.

وفي سنة 1888 أشرف المستشرق الألماني أجوست مولر، برغبة من عائلة وركرت، على تجديد طباعة هذا الإغياز القيم بعد أن ظل مجهولاً طيلة هذه المدة من الزمان.

وتأتي اليوم، إعادة نشر ترجمة وركرت للقرآن مرة أخرى، بعد مضي أكثر من قرن، في طبعة جديدة وقاهرة، تحت إشراف هارموت بوزين Hartmut Bobzin، ومشموعة بتوضيحات هامة وتعليقات قيمة، بقلم وولف ديتريش فيشر Wolf dietrich Fischer.

إن جلال الكلام الإلهي يمكن أن يتجلى بوضوح من خلال قدرة وركرت على ترجمة معانيه إلى الألمانية، وربما كانت سورة الاخلاص أروع مصداق على هذه الدعوى، فقد وردت في الترجمة الألمانية بلغة شاعرية بليغة، هذا نصّها:

Sprich: Gott ist Einer,
Ein ewig reiner,
Hat nicht gezeugt und
ihn gezeugt hat keiner,
und nicht ihm gleich ist einer.

تنويه من المجلة

نشرت «خط» مطبعة لحامه الأستاذ هرد فطاط السافنة (الحياة الثقافية عدد 99 نوفمبر 1998) صفحة 119 إلى 124 لذلك وجب التنويه والاعتذار

قراءة في أعمال المؤتمر الدولي للحوار بين المسيحية والإسلام

عز الدين عناية*

والأقوام وهو يعلن ثمنه عن الجميع. ولذلك ستناول بالتحليل والتقد في هذه الورقات أعمال هذا الملتقى، إضافة إلى المنطق الحوارية واستراتيجياته التي تحكم المحادثات والنقاشات. خصوصاً وأن هذا الملتقى قد أريد له أن يكون ذا طابع مسهل وعلمي ولا يفرص على المشتركين أية قيود على حريتهم الأكاديمية، حيث حثت التوصية جميعهم على أن يصارحوا بعضهم بعضاً، مسلمين ومسيحيين، وأن يخاطبوا بعضهم بعضاً بحرية وعلانية (1).

صمّم الكتاب استكمالاً لمقابلة بقلم عادل تيودور خوري والندروس بشته رئيس المؤرخ، إضافة إلى أنه عدم لأهداف المؤتمر وأسلوبه من طرف هذا الأخير، ثم خطاباً افتتاحياً للوزير الاتحادي للشؤون الخارجية المساوية الدكتور الويس موك.

تلت ذلك كلمات التحايا الشوكة للدكتور عصمت عبد المجيد والدكتور السيد محمد عاقي، وهـ. منور سجد زالي، والأمير الحسن بن طلال والكاردينال فرنسيس اريز، والمطران جورج خضر والمطران هنري تيسيه، والشيخ جاد الحق علي جاد الحق، والشيخ الدكتور أحمد كفتارو، والكاردينال فرانسيس كونغ. ثم عرضاً للمحاضرات مشفوعاً بمناقشات عامة وردت موضوعاتها كالتالي:

- السلام في التصور الإسلامي/ مفهوم السلام في العالم وضرورته لمحمود حمدي زقزوق.
- جذور السلام في الكتاب المقدس والتقليد المسيحي لغوتفريد قاتوني.
- السلام وحقوق الإنسان في منظور الكنائس لغير هارد لوف.
- أسس الحرية اللاهوتية والفقهية: استقلال الإنسان وسيادته في نظر الاسلام كقاعدة للسلام العالمي لمحمد محمّد شبيستي.
- التعددية الدينية والاجتماعية السياسية نظرة اسلامية في إطار التجربة الاندونيسية لتوركيش مجيد.
- التعددية الاجتماعية السياسية والتضامن العالمي من منظور التحرر لـ: ك. من ابرامام.



«ويكون في آخر الأيام أن
جبل بيت الرب يكون ثابتاً
في رأس الجبال ويرتفع فوق القلال
وتجري إليه كل الأمم.. فيلغضي بين
الأمم وينصف للشعوب كثيرين
فيطبعون سيوفهم سكا وسيفاً ولا
سناجِل. لا ترفع أمة على أمة سيفاً ولا
يتعلمون الحرب إلى الأبد».

إشعيا 2: 4-2

ليست المرة الأولى التي تعقد فيها
مثل هذه المؤتمرات الداعية للحوار
والتعارف بين الأديان، والتي يطارد
فيها السلام من طرف ممثلي الأديان

* باحث في علم الأديان

ثم تصريحا ختاميا سمي بتصريح فينا، تلي في المؤتمر وذكر في الكتاب بأربع لغات هي العربية والألمانية والإنجليزية والفرنسية وحوى الكتاب في مجمله 392 ص.

1 - من خطاب اللاهوت الى خطاب الناسوت

أثناء تطارح الإشكاليات التي تمس العالمين وحده العقل العقدي المحصور والمنحصر يؤسر داخل الحدود اللاهوتية والفكرية بحسب استلزام مقولة أحد المفكرين الذي ضاع اسمه ونسي رسمه: «إن الذي يجد وطنه حلوا ليس إلا عاطيا مبتدئا، وأما من يجد في كل أرض أرضه فهو إنسان صلب، ووحده الذي بلغ الكمال هو الذي يكون العالم كله بالنسبة إليه كالبذخ الغريب» حتى إن ما يسمى بـ«حوار الأديان» يشمرك الى «تفاخر الأديان» مما يفقد اللقاء العلمي هدفه وغايته الباحثة عن الخروج من الوضع المساوي الديني الاجتماعي للأديان اليوم. ولعل هذا الطابع هو ما سيطر على محاضرة الدكتور محمد حمدي قزوق، التي اعتقدت الى المتابعة الانسانية العينية للسلام من المنظور الاسلامي، لتطارد العموميات والمقاصد العليا للدين الاسلامي مع حلال استبعاد آيات القرآن الكريم المقتضية لاعتنائها بالحياتية، أو بتعبير اخر التعامل مع القرآن المسطور واعتقال القرآن المنظور من حيث استحصار اسباب النزول وأول ما نزل واخر ما نزل والمطلق والمقيد بالزمان والمكان والافترد والجماعة إضافة الى ما اختصرت اليه للمحاضرة من متابعة اناسية لتاريخية السلم/الحرب، السلم/الذي.

وهو ما جعل موقف السيد أصغر علي المجنبي يناقش بشدة ما يذهب اليه الأستاذ قزوق بقوله: «إذا أردنا تحقيق السلام في العالم، لا يمكننا البقاء عند التامعات اللاهوتية. ثمة نطاق الحقيقة اللاهوتية من جهة، والوقائع التجريبية من جهة أخرى. طالما أننا نتمنى أن نتوصل الى التوفيق بين هذين النطاقين بطريقة ما، علينا أن نخشى عدم إحقاق السلام، مهما كررنا كلمة سلام، والسلام الداخلي يتوقف الى حد لا يستهان به على الظروف الخارجية التي يحيا الانسان فيها. كيف يمكن أن يكون للمرء سلام في قلبه، عندما تنتشر الخلافات وسيطر قانون العنف في كل مكان حولنا؟.. مسيب الكثير من المبرعات يعود، دون أدنى شك الى أوضاع اجتماعية غير عادلة.. وبالطبع ما هو عادل بالفعل خاضع أحيانا، الى حد بعيد للتقدير الشخصي، أي لما يعتبر الفرد عادلا، مع ذلك ثمة أساس موضوعي للعدل اذا لم نشعر بواجب تجاه هذا الأساس الموضوعي، ونسلك اتصافا منه، لن نتكمن من

ثمة نطاق الحقيقة اللاهوتية من جهة، والوقائع التجريبية من جهة أخرى طالما أننا لم نتوصل الى التوفيق بين هذين النطاقين بطريقة ما، علينا أن نخشى عدم إحقاق السلام، مهما كررنا كلمة سلام، والسلام الداخلي يتوقف الى حد لا يستهان به على الظروف الخارجية التي يحيا الانسان فيها. كيف يمكن أن يكون للمرء سلام في قلبه، عندما تنتشر الخلافات وسيطر قانون العنف في كل مكان حولنا؟



خليفة السلام في العالم، ان كان في ما كان يدعى سابقا بوجهة أو بطلان أو الهند، العدل والسلام متلازمان هو انفساء» (2)

إن ثمة تلافتة من متابعة هذا المؤتمر وغيره، والذي أصبح لدعا عشاة البيبر، ان تبني الكنيسة الكاثوليكية والدوائر التمثيلية الدينية اليهودية والاسلامية حوار الأديان في الرسم الحديث، قد كان عملا مبكرا. فقد كان عليها أن تعي مسألة النقد الحضاري الذاتي للأديان بحسب تعبير غوتفريد قانوني «التعاون على فضح الشر» أي تمحيص حضور تلك الأديان في الحراك الحضاري التاريخي وما ساهمت به من مأس وظلم خلف استنحان للذاكرة الجماعية بمواقف عدائية ثابتة تجاه الاخر (3).

وتطرح السؤال المرحج للجميع، كيف حدثت في التاريخ، الى جانب التطورات الايجابية كلها، حروب وشقايات مبررة؟ (4). وليس النقد الذاتي الحضاري مسألة تقديرة للماضي فحسب وإنما هو عملية تتسبب حتى على تجاوزات التاريخ المعاصر، من مطاردات الكتاب المقدس (التوراة والأنجيل) في زمن ترفع فيه شعارات حوار الأديان وقرية الأديان، الى السماح بنشر ترجمات غير جذية للنص القرآني تضيف أحيانا ما ليس فيه علوة على ما فيها من اسقاطات مما يهين المسلمين إهانة مقصودة ويجرح الشعور الاسلامي بشكل حاد (5).

فاعلية المؤسسة وتشديد هيكل القلب، وهو ما سيطر على المسيحية الكنسية . فخلالة الانسان في الفلسفة الاسلامية تحميل للانسان المسؤولية التامة في وجوده، ولذلك كان بلوغ الايمان أعلى نفسجا في الايمان بالانسان الذي بلغ آخر مطافات ترشيده ومقدرته في تحمل جسارة وجوده . إذ أن ترقب السلام الذي يأتي إليه من أعلى كما يذهب لذلك زقزوق (11) تعبير عن انكالية ينهي على مسلم اليوم أن يتجاوزها، إذ السلام يصنع تحت ولا يأتي من فوق .

وفي عمرة العرض والتحليل المثالي الذي يطبع محاضرة زقزوق نجد منافعة واقعية جليلة لدى الاستاذ د. مصطفى شريس في تساؤله عن متى يملك السلام اليوم؟ ومن هو المسؤول عن السلام في العالم أهم المسلمون الذين من بينهم كما سمع ذلك بالأساس، جاء العدد الأكبر من المهجرين في العالم، الذين تدمر مساجدهم في الهند ويورما والبوسنة وغيرهم من البلدان؟

من هو مسؤول عن هؤلاء الناس في الوسوسة الذين انقطع رجائهم، فماذا نطلب لاسلامهم؟ فان ادعوا عن أنفسهم رموا بهيمة الجحود . وإن لم يستطيعوا مساعدة أنفسهم قيل لهم: لماذا لا تحبون انتم انفسكم؟ (12)

إن استجد النصوص القديمة بأسلوب لاهوتي كما ورد في «السلام في التصور الاسلامي» و«جذور السلام في الكتاب المقدس» والتقليد المسيحي لكل من زقزوق وفانوني، يطلب نفسها وسجرتها بنفس الاسلوب الكهناني، برغم تحذيرات الانبياء والأولياء: «النص المقدس كتاب مطوّر بين دفتين لا يطق وإنما يطق به رجال» إحدى الهرمطيقيات المطلوبة للنص التي ينبغي تصحيحها ونحوها لرسم علاقة سليمة مع النص .

2 - اركيولوجيا السلام

قد يتحاطب عقلان حضاريان بلغة تعبيرية واحدة ولكن حفل الدولات والمعاني والترميزات يكون بينهما أحيانا مختلفا اختلافا كلياً، مما يهدد بضياح الدال والمطلوب وسيطرة فرضي الكلام والعودة للبليلة . ولعل ذلك ما ارادت محاضرة فانوني في جانب منها تبليغه وقد وثقت فيه . فترجمة الكتاب المقدس اليونانية نقلت شلوم (سلام) في غالبية الحالات بكلمة إيريني، والواقع أنه يتجاوزها في المعنى موحيا بمعان أوسع فالتقصير الرئيسي لتعبير شلوم ليس «الحرب» بل الشر والفساد (13) ويصعب الخلط الدلالي السامي العبري منه والعربي لسلام يحضر العدل الاجتماعي عنصرا من شلوم «المر

وما لم تجر العملية النقدية والتي تتطلب شجاعة وجود بانجها الذات وبانجها الآخر، فستظل جلسات الحوارات وتوصياتها جزرا معزولة عن فضائها التاريخي والحضاري، إذ ليس من المنسّر قيام التعارف والفكرة والذاكرة كلتاهما مسكونتان بالتوجس خيفة من الآخر . وهذا ما جعل د. أحمد مكو يستفسر عن كيفية إمكانية إثبات شرعية المساحة في الاسلام مقابل الناس الذين لا يشمون الى أهل الكتاب؟ (6) أو حتى للذين يشمون الى أهل الكتاب، إذ تردّد في الخطاب العربي الاسلامي الاستهلاكي عبارات: الاسلام دين سماحة، الاسلام دين تسامح، تلك أحاديث الأقوال فهل يثبت وقائع الأفعال، اذا ما كان في الجزيرة العربية مثلا، حيث لا يسمح للمرء بالسفر إذا كان حاملا في حقبة كتاب صلاة - مسيحي - ولا يسمح بإقامة الصلاة الجماعية الا في منزل خاص . هناك يعيش لبنانيون وسوريون وفلسطينيون مسيحيون، دون أن يسمح لهم باستدعاء كاهن، أو بحمل كتاب القديس أو الانجيل (7) وتدرس المسيحية أو اليهودية في اختصاصات الدعوة أو شريح الأدب بعيد الكليات والجامعات العربية وأغلب الطلاب لا يدركون كتبهم يتقنون للكتاب المقدس، ليس تقصيرا عنهم ولكن لمسة في السوق ينضاف الى هذه الاشكاليات المسيحية إشكاليات نظرية لم يقع البت فيها مع اللغة الحديث، مثل الحديث عن الاسلام بكونه دين حرية وتواصل عدم السماح بحق الانتداد (8)

فالسلام سواء في المنظور المسيحي أو الاسلامي لن يهجر اللغة الليتورجية المستهلكة في السلام عليكم الاسلامية أو السلام لكم المسيحية (يوحنا 21: 20)، ويشعر بتجاوز المراد العاطفي الى رسم المعيش الاجتماعي، إلا بدخول تلك الأدبيات رهان المناسبة الضاغطة والفاعل - تفاعلا مع قول المسيح «لا تظنوا أنني جئت لألقي على الأرض السلام، لا، ما جئت لألقي السلام بل السيف» (متى 10: 34). وقد تبنت د. عائشة بلعربي للامر في قولها: «ما يشغل امرأة وعائلة اجتماع مثلي عركت الواقع المنوس، هو التفكير في إمكانيات ووسائل لترجمة هذه الأفكار والمثل الباقية الأهمية فعليا في سلام حقيقي ودام». إذن السؤال هو هل المسيحيون أو المسلمون أو كلاهما مما يعرفون استراتيجيا ما للسلام في إقامة نظام سلام على المستوى الوطني أو الاقليمي أو العالمي؟ (9). والاسلام كنسق ديني اجتماعي متكيف مع تحولات الاجتماع البشري لا ترتقي أنه «يعلمنا أن نبحت عن منبع السلام في داخلنا وليس في أمور خارجية عنه» كما يذهب لذلك د. زقزوق (10). إذ تلك الحالة مستغصية الى إلغاء

والواقع أنه انتهت القهر الاجتماعي والإذلال الحضاري، حتى تنفي المسيبات وتعدم النتائج.

3- طوبى للمحرومين

كان رفع شعار «الحيار من أجل الفقراء» في مدلين بكونيا من قبل أساقفة أمريكا اللاتينية سنة 1968م تعبيراً عن مشاركة الله في آلام المكبوتين وتضامن يسوع مع المثلثين. وبعد أن فشلت اشتراكية السياسة هل تنجح اشتراكية الأديان في نحت هؤلاء الذين يؤلفون في الكتب المقدسة مجموعة دينامية تكون من أناس لا يمكن النظر إليهم باعتبارهم فصحيا التاريخ، بل من أناس يصنع الله من خلالهم تاريخه (15) تلك إحدى البشائر التي رفعها لاهوت التحرر المؤمن بقدراته (16) والشائع بين عديد الشعوب والجماعات والأديان من أفريقيا إلى آسيا إلى أمريكا اللاتينية كما يلعب لذلك ك. س. أبراهام (17). حتى أننا نجد بعض المفكرين المسلمين الهنود يحاول صياغة ضرب مميز للاهوت التحرر بالعالم الإسلامي لقد سعى اصفر علي المنيير في كتابه الإسلام ولاهوت التحرير إلى بيان الإصل الاجتماعي في نشأة الإسلام ومشيروا أن علي محمد (ص) هو بمثابة المحرر والمحرر لا الفينسوف أوليغاركي (18). تلك بعض الروايات التي يطرحها لاهوت التحرير، ولكن ساحة التاريخ الحديث تخبر أن الممارك الضارية بين المقدس والمقدس، بين الديانة والسياسة، كانت في الأزمنة الأخيرة حتى أعلن من الجانبين صوت الإنسان وموت الله.

ولكن بعد عودة الشر الزاحف على الجميع، بعد أن لاحت تبشير الغيطة، ويدوان الألفية الثالثة أمام خيار واحد وهو المصالحة بين الخصمين، إذ كما يقول ك. أبراهام: «إن النقطة الأشد أهمية في معالجتنا هي السيرة السيرة اللازمة بالتعاون مع كل الديانات من أجل بناء مجتمع يتأسس على العدالة والسلام والقيم الإنسانية. وليس من السهل على الإطلاق عرض مثل هذه السيرة في وقت أصبحت فيه السياسة لا أخلاقية بشكل متزايد على ما يظهر، ولم يعد لها أي غنى أخلاقي، في زمن يبدو فيه جوهر الديانات كلها وكأنه قد دفن وضاعت جاذبية هذه بفعل صعود النزعات الأصولية» (19)

في ظل الظروف القائمة حالياً وما تفجره الجماعات الأصولية من صراعات، فإن الفقراء يظلون رهائن فيما يربح الأقوياء من كل جانب (20). وإذا بأجوبة الأنبياء، الفقراء، من رصدت لهم الطوبى مع المسيح والجنة مع محمد، ما



ولكن ساحة التاريخ الحديث تخبر أن أقصى للحضارة الضارية بين المقدس والمقدس، بين الديانة والسياسة، كانت في الأزمنة الأخيرة حتى أعلن من الجانبين موت الإنسان وموت الله ولكن بعد عودة الشر الزاحف على الجميع، بعد أن لاحت تبشير الغيطة، يدوان الألفية الثالثة أمام خيار واحد وهو المصالحة بين الخصمين

والسلام تلامها، الحق من الأرض ينبث والجبر من السماء بطعم (مزمو 85: 11). فالكتب المقدسة تلتفت أن كل شعارات السلام المرفوعة زيفاً والمقصدة لتطبيقات العدل الاجتماعي هي شعارات أنبياء كذبة «لأنه حينما يقولون سلام وأمان حينئذ يفاجئهم دمار يشبه كالمخاض للحبل فلا ينجون»

(إسائونيكي 3: 5). فأسر الشعوب ونفسيها - النبي البابلي للعبريين (721-587 ق.م) - وحرق الأراضي وتضييها - التدمير الروماني لقرطاج (146 ق.م) - بعض عمليات التزوير السلامية الكبرى الجارية في التاريخ باسم مسجد بابل أو سلام الرومان PAX ROMANA - فقد سجل التاريخ أناسيد النواح الجميلة شاهداً على السلام الكاذب يرغم مرارتها: «على أنهار بابل جلسنا هناك، يكتنا عندما نذكرنا صهيون. على الصنصاف في وسطها علقنا قيثاراتنا، لأنه هناك سألنا الذين سبونا كلام ترنيمة ومعدبونا سألوا مرث قائلين: رنموا لنا من ترنيمات صهيون. كيف رنم ترنيمة الرب في أرض غريبة. ان نسيبك يا اورشليم تنسي يميني ليتصق لساني بحتكي إن لم أذكرك إن لم أفضل اورشليم على أعظم فرحي» (مزمو 137: 1-6) فحسب قول غوتفريد المطلوب ليس مجرد «لا للتعسف بل علاوة على ذلك «نعم للسلام» (14).

لقد دعى الغرب السلام ولازال يكونه انتهاء الحرب،

السلام، ومناشدة جميع الهيئات السياسية العالمية والمسؤولين في المجتمعات والدول التَّهَبَ للدور الأديان في تدعيم السلم العالمية

أملنا ان لا تدخل هذه النداءات عصر لا فاعلية التفتُّخَم الكلامي على غط التفتُّخَم المالي

اطعمتهم العلماية خمرًا ولا الأصولية حزاء، ولهذا يرتئي ك. أبراهام أن يتوقَّر نوع من الحوار بين الأديان، على أن لا يقوم الحوار على الخجج العقيدة الدقيقة أو على التجارب الروحية الباطنية بل على الإسهام الذي يمكن للديانات المختلفة تقديمه لتحوير البشر (21).

وقد حتم المؤرَّر بما سحيّ بتصريح فيَّاء المتمثل في توصيات ونداء حارَّ بجميع المسيحيين والمسلمين لبناء صرح

الهوامش

- (1) صدرت ترجمة أعمال هذا المؤرَّر عن السحى الألماني في سلسلة المسيحية والإسلام في الحوار والتعاون التي يشرفها مركز الأبحاث في حوار المسيحية الإسلامي (C.E.R.D.I.C) تحت عنوان سلام لمشر / المسيحية والإسلام يطران إلى السلام في أسسه ومشاكله وأبعادها المثقلة بحوية سان سنة 1997م وقد جرت أعمال المؤرَّر بمجد لأهوت الأديان السحى كنية لخمسة حريثين للأهوت من 30 أد (مدرس) إلى 2 سبال (أفريل) 1993م بيتاً السبا
- (2) سلام للبشر: ص 163
- (3) ذكر الدكتور عبد الخوهد فلا توري، أحد الحصريين في سبده أنه في إحدى لدرس الآتية لآلانية عرضت معطية على طلابها أسماء الله الحسنى وكانت قد خلطت هذه الأسماء، ولأن أعطتها بصلاب سبده أنه أن يقولوا أي الأسماء يوافق بعدد إسلامي وأنها يوافق للعقيد المسيحية عند سبب الألائك كما يدل على الحبة والرحمة وما شابهة ذلك في بعض المسيحية، التي ما يعطى نصف وما شابهة ذلك في بعض الإسلامي م ن ص 350
- (4) انظر د. عادل خوري، م. ن ص 170
- (5) د. علي مراد م. ن ص: 321 - 322
- (6) م. ن ص: 140
- (7) جورج حنفر: م. ن ص: 19
- (8) يقدر أن المجتمع لأدوينسي الذي يشرفه دستورده مخلص دينائات الإسلام والبروتستانتية والكاثوليكية واليهودية، قد تجاوز هذه المسألة، حيث اعتبر حكم الردة حكماً ظهيب لا لاهيا. انظر كتاب الدكتور نور الزمان 1985 An Islamic Legal Code Fogyakarta نقلا عن سلام للبشر، ص: 269
- (9) م. ن ص: 161
- (10) م. ن ص: 78
- (11) م. ن ص: 78
- (12) م. ن ص: 106
- (13) م. ن ص: 117
- (14) م. ن ص: 129
- (15) ك. س. أبراهام م. ن ص: 302
- (16) فريد التوسيع والأقام «شكليات لأهوت تتحرر بشير إلى البحث القيم لمجس اسماعيل الله والإنسان في منظور التحرر، دكتورا مرقوبة، مكتبة جامعة الزيتونة، تونس 1992
- (17) سلام للبشر: ص: 301
- (18) A. A. Engineer, Islam and liberation Theology, Essays on liberative Elements in Islam, New Delhi 1990: (18 نقلا عن كتاب سلام للبشر ص: 301
- (19) م. ن ص: 288
- (20) م. ن ص: 294
- (21) م. ن ص: 300

من اجل عينيك

اريد ان احسن ان للحياة معنى راعا كمقلتيك الحلوتين
 اريد ان احسن ان كل الناس اخلى
 من كل ما في الكون من حجارة كريمة
 انس من جميع ما في الكون
 من نؤلؤ مغروق بالثر والمجى
 وان كل من يعيش فوق الارض
 انس من كور هذي الارض
 فقد عد ارجال
 من ارحس الاشياء يا راعة الجمال

من اجل عينيك اللتين ترعان غابة الامل
 في حفل عمري الاجرد
 فأتشي بلحن طيرها المفرد
 من اجل عينيك اللتين تلمعان مثل درين
 وتبعثان النور مثل قطرتين
 تأتلفان فوق زهرتين
 وتصيفان عالمي بالنور واللجين
 من اجل عينيك اللتين تقرأن لي قصائد نمر
 وتطلقان قلبي المصفدا
 وتجمعان خاطري المبددا
 من اجل ما يلوح في عينيك يا حبيبي .
 من فتنة تمخدر
 ومن جمال كانبثاق الفجر في الربيع يسحر
 كالصبح حين يسفر
 كراية النهار في الصباح اذ ترفرف
 كالدور حينما يفتّر عنه الصدف
 كأمة محرو
 من اجل مقلتيك يا راعة العينين
 اريد ان تكون للحياة قيمة

عبد العزيز الحاجي

مرايا داكنة

مرايا واقعة

مرآة
تمكس
مرآة
(في واحدة وجهي
في الأخرى قدي)
عند أحدهما
يتعثر بينهما
يتعثر ملءهما
لا ظلّ
ولا روح
ولا ركز بهمس خلف الظلمات!!

مرآة
تمكس
مرآة
(وجهي وقفاي
أبوكونان قناعين لروح
ترفض أن تتحالي - زاهية -

استقصاء

يوما
وأنا ارنو في الصبح إلى المرأة
غمزت لي عيني اليسرى
فانخلجت نثاي
وكاد النرجس يهوي ثانية
في شرنقة اللذات!!

يوما
وأنا اصبر في المرأة
خصمت: ترى . .
من يجزم أن ليس وراء الصور
البكاء المشبوحة فيها
خيلا ظلّ
وضياء . . سحريان
ودنيا ملقزة
أفرب من أن تعبرها
أسماء
وصفات؟؟؟؟

كالترجس في ملكوت الذات؟؟

مرأة

تعكس

مرأة

(في واحدة وجهي

في الاخرى قفاي)

سأسمي القنعة كل مراياي..

وسأحدث ما تضمه الروح

فلا يجلبوه فهمي

او تغيره عيني!!

أولي في المرآتي سوى أوجه

هي أهنعتي

تارة أتعرف فيها التي

وطورا أرى كم أرى!! لي فيها

وجوها لقيظه؟؟؟

مرآة الغريب

كم مرة

حلكت في المرأة

- قال -

فلم أشك وجهي

حقيقا... لم أشك شيئا!!

حتى المرآة التي كنت مثلهم

وتأمرت معهم... عليا

جفاس

آتي رنوت اليك يا امرأة

الفيت مسطورا عليك

«المرأة!!»

مرآة الوحشة

مرآة الفقد

سقط الليل في المرأة!!

.....

.....

لم يعد وجهك عندي!!

درس المرايا

مرآتان

متعاكستان

علمتاني

أن الواحد منا

قد يعلق آخر

يعلقه حد الذويان..

مع ذلك ثمة في الآخر

ثمة دوما اثنان!!

ظلال المرايا

متوازية

أم محببة

أم مرايا بسيطة!!

تطير

كل صباح
واتا اغسل نومي في المرأة
تجوزني صورة من أهوى
تبسم لي في دعة
بين ذبالات شموع راقصة
وطيرف فرشات . .
فأحدثني:
ويا أنت !!

مناركة حطوت
فانهر من بيل كو بسك
وسع قير العين سميت
في صوء الشمس
وطب نفسا
طب وقتا
وحياة !!

اشباح المرأة

مرأة
تغفو في بيت الاسلاف
ما جئت اطالع وجهي فيها
الا ألفت وجهها
طاعة في الوقت
تحمق قركا
هما آل اليه مروح الاخلاف !!

وحده طيفك يستصرح روحي
في سراب الظلمات !!
وقريبا
بتلاشي رسمك الشاحب
يتسخ الطيف
فريبا تتلاشين
ولا ترسخ من وجهك عندي
حتى القسمات !!

مرآة الكسير

كسرت
ومالي اليوم غير شروخها
لوها أكاشفه يارني البائر !!
كسرت مرايا خاطري !!
فادا غططت فليس غير الدمع
حبرا في دواتي . .
واذا تلوت فليس غير الشجر
طقسا تستطيط شمائي !!

حالة

مد أحنى الشيب
على رأسي
عفت المرأة
وست
أحدث في ظلمة نفسي !!

محمد التجار

فواكه

تعبير اولي الغواغل من هضبة الايدية، تعبیر سيلة
الليل، والشجر الحجري يوم قليلا ويمبر، والريح تعبیر في
هياة امرأة، تعبیر الشمر، وألهة غرياء، وموتى يجرؤ
أيامهم، تعبیر الصمت مثل الحماة، تعبیر ليلي الجميلة والانتظار
وليلي تمنى لي غيبة في حقوق الكلام، ونحت
ظلم في الماء، غلايد الطيور الى عليها وإس نسج
كي يفتح في العتبات النهار
وليلي اكتمال الخرافة في الارض، تعوي الحروف
وتركض داخل اسرارها، تركض الذكريات على حافة الامس،
والامس شيخ ممسي المعاني اياكل تركض في القلوات، وينبر
ان الزحام قفار.

وليلي حدائق ليلية، وفواكه من رغبة وجنون.

وليلي انتصار

البلهات على نفسها، وانشيد منحوتة في الكهوف:

احبك، ماذا اسمي السنايل؟

وكيف اضيه جميع الشجر؟

وهل من ليل؟ وهل من جدال؟

لنمشي معا، تحت ضوء القمر

ثم كيف نهشّم إيماناً، لنفسِها للهداهد؟ كيف نغير
الحقيقة من نفسها؟ وماذا لو انفجر الضوء من حفرة
في الحديقة، هل سلعلم كلّ اصابعنا عند منتصف الليل؟
كان هنالك بعض كلام قديم تكوّم من خلفنا، وكنا
نراقب من شرفة ما قطع المصور السحابة يرمي،
واسطورتين على شكل عصفورتين، ويوكية في السماء،
تري هل سنحير؟ تسأل ليلي كماداتها، وتمتد يديها
الى الزهرة الآسيوية في ضفة الليل . . ما اجمل
الليل في ليلة لن تعود

هنا في الحديقة، فوق جذوع الشجيرات وهل يذكركن؟
نقشنا نجومًا واجنحة ووافد،
وهناك تحت الجدار الشتائي، كانت تنام الاساطير كالقطعة البيضاء
اما على ذلك المقعد الاثري، فكنا نصدق تلك
الليالي، وكنا ككلّ العصافير نحلم . .
كأننا على ساحل حجريّ نشاهد وقت الغروب، الظلال
الاليفة فوق الصخور: رمادية كستنائية،
رائحة البحر: خضراء زرقاء فاتحة، مثل لون الطفولة،
والشمس تأوي الى كهفها الازليّ،
هنالك، في اخر البحر: وردية دافئة.

حجر فينيقي مكتوب

الحورية العائمة

بين منها سرّة العروس نراييد؟ (3)
وجهة سباح يغوص بالمجداف
حوص املك -
عن شقيقة تحرس جرة السمك

نهج يهلق في كوكب
ويجعله في ذيل دلتين
هكذا طبع الغريب ساعة
واغلب الهيام على يقين

كاجلسكس

للالة التي تنام في مسلات الحجر
طير على سفر
قطرات عقد - وعنايد تترقرق
وغناء غاسلات يفيض في ساحة الهيكل المشرق
يشمسن اقمطة القياصرة الصغار
والناديل المهذلة على الغصون
ليست غير اقترنة صدف
وشذر لؤلؤ مكتون

قرطاجة

رياح الملح كلست رحم الحقول
وكفتت وجوه ابناي
نحوس المعابد اطيافهم
وتنادي الاصداء في كل مرقد ..
مرسة اعماق الى جنب مركب
من لوح زيتون قديم
وملءة لقصص التّأ ادركت
مجد علية وتياذك شيون (1) الرجيم

الى بعل حمون (2)

في عيد جمى الاعناب
في موسم تكاثر الخنزير
نرلوا داموس القبر يفرسون
جرة ملاي برماد صنية - قريان
وحولها طاقم عزف من سبعة اوان
ابريق ومشرّب وشمعدان
وحفنة قمح يلذرها حفار فينيقي
عند تسوية المطق الاخير

(2) حمون فيني الى القرطاجين
Caelestis (4) معودة رومانية

(1) SCIPION مصرم تبار في الامبراطورية
Néréide جبة ودبة تعين التجارة في المتوسط

نبوءة الأعمى

تصدير: قبل یا حلاج ما الحقيقة؟
قال: الحقيقة ما ترى.. وكان مصلوباً
(من اخبار الحلاج)

(١)

التيقنا .
والروح اضيق من ثقب ابرة
وكان التاريخ ثالثنا .
كنا نلتحف الشمس ونغشي
نشعل الروح فتبلا .
قال يا مريم اني انهي
فعلمني كيف اخلع الشيطان عني
وكيف اكون قديساً في مزارع الاله
وعلميني كيف يصير الجسد مرمرًا
والمرايا رخام
وكيف تصبح اللغة الخرساء
عطرا للكلام
يا مريم طوحتني الحروب
وذئ النبوءة تكبّر في دمي
وذا الشارع مرّ / والهزائم انغص
وزيتونة الصمت ما عادت تظللني
قلت يا عبد الله
صارت الشمس عويلاً للسؤال
لغني نهر التمتي
ووجهي خريطة للحطايا

(*) سورة الضحى الاية (١) و(٢)

(2)

«والضحى والليل اذا سجي» (*)

واحرزنا السر كوالهة الحلوى

ورجع الموابيل في حينا

ونبوءة الاعمى

نور من رحم الازرق يأتينا

ابصر! انه يرقص في شرفة الله

مؤثقا

انه يسقط

انه ينساب

في جسدي

فهل ترى ما ارى؟

لم أر شيئا

واحتاج كل اللغات لافهم ما ارى

واحتاج شيئا.. لاشعل شمعة

في عروقي

واحتاج ميماء لزرع الورد في عيون

الصغار

(3)

الهي

اذا ارتخى الطين

او انكسر الصوت

دع بع همي

او ضاقت بي اللغة

اسقط من ضلع اوك انش

انحدوت من سلالة الريح

وقالت للتضاحة اتشطري

دمك الحريق يا موسى

وعصاك لا تشطر البحر

وارثك للموالم المعث

وفي جسمي المسامير

والطائر يا موسى

اضاع طريق المنفى

الطائر يا موسى

نقر القلب وطار

عبد الستار جبر الاسدي

حروف الموت

احد مات هنا
ولا شيء منه سوى رائحة جوربه العتيق
عيونه بقطة حولنا
ولا نستطيع رؤية انظارها المخططة بالرحيل
تثلث ابتسامته من نافذة الى حائط
فتسقط على جناح فراشة متعبة من الضيف
تستل من قلوبنا خيوط الدهشة
تلفها حول صوته الهزيلة التي رماها من السقف عصفوره الجنوبي
تفتحها انامل استغرابنا
فما نجد غير بقايا خبز يابس
وفئات كلمة وحيدة بعثرت الريح حروفها في كل مدينة
يرتعش الحرف الاول من الانتظار
فيحزم حقائب برده
تبعه نوارس النهار الذابل
فينزوي ساحل الدقائق الاخيرة في لوحة مهملة على حائط النسيان
هكذا تترك الايام احلامنا مصلوبة
وعلى كاهلنا تنسى هموم الزمن المر

ولا وقت يسرقنا من الرصاص والكلمات الثقيلة
لا ربيع يطرق ابوابنا
فنذوب مثل شمعة على يد جدّة قتلتها حكايات الحريف
يدنو الحرف الثاني من سرب الجثث التي سقطت من على اكتافنا
يتلمس وجوههم الفارغة من الحياة
فترتجف يدها من ملامحهم المكتظة بالذكريات
اطفالهم يتدنثون بصمت الليالي الكثيرة
ونسألهم من الوحدة تحوكن الى قوالب من ثلج ساحت في زوايا عرفهم الضيقة
اما دفاتهم العتيقة فتطيرت اوراقها فوق سطوح ايامهم القاحلة
صحراء من الحسرة طفولتنا
صحراء كل ايامنا القادمة
وفي كل شبر تبصره عيوننا من الاسفل
فمتى يظهر زمن الواحات؟
من تابوت القلب يقوم الحرف الثالث
اربعون عصفورا يحملون قميصه الملطخ بالفقر
يرشون ندى تأثاته
ثم يرسمون على الافق جسدا بلا رأس ولا قدمين
فيهرب الهواء من رائحة الانفصال
جراد الفساد يزحف باتجاه البيوت
يلتهم ما تبقى لنا من الشرف
اما الناجون من الاغراف فيكسر اغصانهم
وريشما نماود الوقوف سنبقى كثيرا بلا خطوات
وانحناء الظهور سيصبح علامتنا الفارقة..

الزهرة البرية

انا ابيك يا «تقموتة» *
لان الرحلة شاقة وطويلة عندما ردد اهلك :
- نريد ماء . .
نريد لزهرة البرية ان لا تموت !
كانت الرحلة طويلة يا «تقموتة» ،
عندما جاء الغرباء في المساء ، وقالوا : لا بد من الرحلة
وارتحلت :
ولم تعرفي كيف ترددين يدريك يا «تقموتة»
كانت اصوات اهلك تريد ان تعود ،
قال رجل :
- لا بد ان نعود الى البشر !
قالت امرأة :
- نعيد الخيمات الى ارضنا . .
قال الشيخ :
- لا بد ان قبورنا في «تقموتة» !
وقال صبي :
. . .
لكننا سنواصل السير !
وواصلنا السير بنعال خفيفة الى ارض اخرى ،
كانت نباتات برية تملأ الجبال والهضاب
وكان راعيك يردد فصول الغناء الحزين :
« - تلك الحبيبة بعينها
الجميلتين ،
اهلن من كل الفخلات
جميلة في المساء
الحزين
تلك الحبيبة ،
ساعدو اليها عمتلنا بزهر الجودود
لم اتراجع عندما جاء اهلك كلهم ،
وبذلت ما لدي لاجل تينك
العينين الجميلتين . . »
كانت «تقموتة» بعيدة ، وانا احث السير الى اقرب
السهول . .

* «تقموتة» هي الاسم القديم لـ «قموتة» ، والتصيد قراءة في ملامح «القطايا» .

خالد الوغلاني

حضر موت

حضر موت ..

سائر يمضي اليك الآن من صوت الحكايا

وجهه الكتب المعتيقة

ورؤاه البحر

والايام الفتنة الصبايا

سائـــــر ..

والليل فيك مجامر

وسؤال عمر لم يزل

ولفتنة التهدين شمس تستبد ويعطف حزن

في قصيدة

حضر موت ..

حاضر موتي في غريبتك السود

وفي نهش الضبايع لما تبقى من حياة ..

في قصيدي

حاضر موتي في وجهك يطلى بالاماتي ..

عندما يلد الحريف مزارع الزيتون

ويجوت زهر اللوز في كف الوليد

لست اعشق بعرك المختال في جسدي

لست اعشق لونك الاسمر ..

في نهشون وردتين عما اغبت حانات روما

يا بيتك الآن في شوق ..

الى بحث جديد

في سؤال يشعل الليل ابتساما ..

من ثنايا طفلة عربية الشفتين

في لون الجريد

انا منك الآن في قلب وهبه

للذي قطع الوريد تصوقا

فانساب زهرك مورقا

يسقي وريدا في وريدي .



« يجبك سؤال ألقاس لاتاح الاميني او العليم بالكم ام بالكيف؟ قد كاد بالكم كما عيبد من رأيك، فان السؤال يطرح على اغلب المشتغلين بالادب في تونس والمغرب كله مقدومة لاتتاح العربي باند في ٤٠ سنة. بوشوشة في جمعة في كتابه «مختارات من الرواية المغربية المعاصرة» بيت الحكمة ١٩٩٢، ان اصحاب الادب عشنا لنحوا من ١٩٥٦ الى ١٩٩٠ ما قدره ٩٨ رواية على مدى ٣٤ سنة فيكون انتاحا الروائي الواسع من ١٩٥٦ الى ١٩٩٠ سنة ثروة ثرية في السنة الواحدة. فضلا عن اننا لو طبقنا رأيك على محمود المسعدي مثلا فان الكم ضخم زائد سياسيا على قيمة ادبيه، فلم هذه القلة والتقطع في الادب المغربي حتى عهد القديس؟ حقبة حطيرة بالمناقشة والجدل اما بالنسبة لي فهي الاظم مع



الكتابة الروائية

د. يعقوب بن عيسى ولاهوتي في كتابه لرواية شعرية نفس ذلك - لاسم لأكاديمية



يستطيع أن يتسوعب مشاكلك الفكرية والجسدية

في المعركة الدائمة بين المهنة والمهنة وما بها من محن معركة حسنة - واة في حد ذاتها، عذري وعبد عيري
وعز هذه الرواية جزء منها لكنه يبدو في أن المبدعين غير متفهمين إذ يوجد - من لكتاب عن يوفق بين المهنة والمهنة
والأمثلة من هذا القبيل - إلى حلها على حسب الآخر بالصورة، أن التناهي لأكاديمي كثير
ومشروع له محبة ويدعه ومثمة وهو مراد يستهوي ويغري

سيد وايد، ولعل ما مشرفي - اتفاقية - يكفى للدلالة
على ذلك ولقد ساعدني كتبه على تصور رأيي الأدبية في معاد ومثها ودعمي معلومات ولبيت وحمايت لها صد ها في
مستحقبي فنهض بين العلة والمسببات والاسمويات والأدب تراسي لمناجح مسطها عنها لاسافر واحد

١١ - ١١ - ١١



ابو بكر العيادي

اهتار الليل

- ارايتك

- الي اين؟

- الي بيتك

رّة شمعيه ممتدح وهز رأسه وبدا كأنه يطرد شيتا ما

بحركه من يده

- لا بيت ني، قل

- وسرنتك؟

- ولا سره

- وجيزال؟

وقع رأسه فجأة كمن يصحو من غفوة، وتوهج في عينيه
بريق يتم عن دهش مريب ولاح كأنه أراد ان يقول:

«اتعرفها هي ايضاً؟».

يجلس على انفراد، في ركن منور من بار قذر بساحة
كليشي، يشرب من كأس حيلى على الدوام، يلقه
الصمت، ويتخذ وجهه هيئة ابتئاس مقيم. يتكس رأسه
صوب قصر كأس لا تعتم ان تملأ كأنها يستقرئ غده
المخبوء في لوح مجهول، او يستعيد لحظات من ماض
تولى. احياناً يومع يديه بحركات مبهمه، او يغط شفتيه بما
يشبه الكلام كأنها داخل عقله خيل، وحياناً يذ بصره عبر
الواجهة الزجاجية نحو الشارع حيث الريح الواهنة تنسكع
على الارصفة، تنكس اوراقاً لحامها الياس، وتدحرج مزق
قراطيس وسخة وقصاصات اشهارية مدعوكه. يشرب

ابصرته والليل موغل، والشوارع مقفرة، والبرد شديد،
والصباح تومض وسط هالة من النور خفيفة محملة بقطرات
دقيقة من ماء الضباب، يستقيم خطوة ويتربع خطوة، يهر
جسده الواهن في معطف من صوف داكن، يمد ذراعاً
مرتبكة يبحث عن سند، وانفاسه بيض متليمة كيشال ماء
بصاعد من مرجل، ونظراته زائفة، وانفاسه الممكلاً يربو عن
وجهه الذابل بشكل بارز، وقدماء تحملانه صوب وجهه لا
يدركها وعيه.

تلقى تحبتي بنظر مشوب بالخدر وقال بصوت خفيض لا
يكاد يسمع:

- اتعرفني؟

او مات برأسي فازدحمت في ذهنه الظنون، وبدا لحظة
شاحصا محفود اللسان، يرفع نحوي هيتين محمرتين تحرق
بهما هالة من الزرقة والانتفاخ، يبحث عن ملاصحي في
تجاويف ذاكرة متعبة، ثم ينزع بصره عني ليقول:

- دعني وشائي.

وجرت في جسده رعشة اصطكت لها اسنانه وركبته
فحشى بخطو متضعف كأنه من مرض طويل، يتكس بصره
كمن يبحث عن طريقه في دغل وعمر.

ياديتة

- تعال!

ومادت به الارض فتوقف. استند بكامله الى عمود

وقال بامتزاز:

- ماذا تريد؟ عليك اللعنة!

قالت: «غذ يدي ولا تدعها، ولستمض الى حيث تشاء» وكنت قائما بشغل لم تجد دراستي العليا في الحصول على سواء. سوق ليبي لتاكسي ماجور. من اجلها انت من ابنة عمي ونسيت حتى البلاد. بدت لي فريدة كدرة يتمة في التاج بحر غميق. فانت، لا يقع عليها نظر الا ويسطت عليه سلطان فتنتها. قد اكون مبالغاً ولكنها في عيني اصبوا نساء الارض جميعا. خطر لي وانا احذق فيها ان الميون متافل للروح وملائل للجسد، هي وحدها يمكن ان تنفر من الكائن او تفتح مغالقة مهما تلعق بالاسرار. كلمتها فاذا بغيب الحب يجلل عينها للوزيين وينساب برقة في شفتيها: «سأصني الى كل ما تود ان تسر به الي، وان آثرت السكوت فستجدي نصت الى صمتك». وقالت: «سوف اسمعك الموسيقى التي اهدى، وان رغبت عنها تسمعي انت الاخال التي تمشق، ولك مني وعد اني سوف احبها بصدق». وقالت ايضا: «سيف ابنك ملك، بطريقتي، ليس بالكلام نفسه دون شك ولكن ايا كان الكلام فالمهم هو التعماد وحين تجمع بينهما ضارها الى اله او آله او قوى خفية تخطئها العين وتعيها»

واللهي كأيها غليلي الى الملاذ المنشود.

قلت لها: «سأجلك ما لا تقدر عليه الفصول ولا تجاعيد الزمان، همة من لا يقدر ان يعيش دواما حب، هبة الضمائر السطوة»

كانت تلقاني فجر كل يوم بعينين تنديان الحنان، وتحدثني فيزول عن كاهلي شقاء ليل مرير السهاد، متخم بخوف هائل بما تخفيه المدينة، في بلد يتكلم اهله صموتا ويغشون في صلورهم نصف الكلام.

كانت تقول: «سأهي» لك باقات من الوان الفجر وغمرا من نور بهيج، وصارت حين تلقاني، تقول بصوت يحطه النوم وترفعه بقطة واحدة: «لم لا تعمل بالنهار؟» وعندما اهدم بالدخول في حياة الليل، تضع راسها على صدري وتهمس: «يساورني خوف، أسألهام: «هم؟» فتقول بصوت ناعم لا يחדش الأذن مهبعا عالا: «من الوحدة. من الليل. من اطياف الليل التي ترتاد ذاكرتي» فاطمح على ثغرها قبة وبني رغبة في البقاء.

وحذنتي نفسي اكثر من مرة ان اترك هذا العمل الذي يحرمني من ليال دافئة بين احضان الحبيب، فيردني ما اسمع وأرى من مأس في زمن صار فيه العمل عزيز المال، وربما غاية عصية لا يدرها المرء ولو تزود بالخبرة والمعرفة.

وليلة، عدت على غير انتظار فكان ما كان.

الكاس تلو الكاس كأنه يطفئ لهب التساع مكين، وحين تنسرب الحمرة الى تلافيف دماغه، تومض عيناه بوقدة السكر ويرفع عقيرته بالقناة، فيشدر باغان لا ديت ييباف وجاك مري ولبو ليوري، والناس من حوله بين رغب وزاهد يحارونه باهتمام او يطون شغاهم بامتعاض ويعرضون ثم يفرط عقده، فيفدن راسه بين يديه وينشج في صمت ثم يستنت من الحمرة صلاة ياتي على كأسه في جرعة واحدة مغصص العين ويغني:

حبرال

حلاصة كل الكلام الحميم

حبرال دليبي

الى ثمنات اللاد

الذي اشد

وحيد لا غلّ يجبرني او يرّد عتي الاذي، لا حزن يدفنتي ولا همس يواسيني... وفي كل ارجل الجمل يهرب الوحشة والبرد المربع والصمت الخذر... كالأصابع التي تلمس في الظلام طريقي... لا هادي الا الصمت... احاول ان استشف المصير المجهول والا تي المشوب يتموض لا ينفذ منه شعاع... اخبر من كابوس لأجج كابوسا جديدا مشقلا باصوات مبهمة تنادي من غيب... امشي كالسائر في المنام كأنما تسيرني قوى خفية لا يدرها الوعي ولا يتبينها البصر... اضرب في مناحي المدينة صوب مجاهل موحشة لا تمنع انفس ولا نهج اليقين، والغيب يصلي من لسع السمير اللاهب متفجعا على حبيبة غابت ولما تزل ذكريات لنا في دروب المدينة... والحزن يعلّقني بظل وارف، واصابع الناس تومئ الي في تالف لا تخطئه العين، والاعتاق تمتد نحووي كأنني هابط توا من السماء، وجراح القلب لا تروم الشاما، والنفس يفرّج اجنته وينشرها فوق راسي ثقيلة كالصخر، جهمة كالسواد... واسد البصر فأرى ما يرى بصر عشت به الحمرة واوجاع جرح غائر اجول بعيني المتعثر فلا يلوح غير الرماد ولا نقطة زرقاء تخبص العين... فضاء، من سرب ينفذ الخواص ويربك العقل ويهب الوهم لمن يشاء... اتسلل ماعوذا تدور في راسي تساؤلات ليس لها جواب وصراع ينهب من القلب السكينة.

لا ادري هل اليوم نفسي ام اصعب مسخطي كله على السيارة، وكلانا سبب فيما جرى ويجري، تركتها تستوفي نومها في المكان الذي اختارته. وعدت دون سابق تصميم، قبل ان تنجاب الظلمة وتتمزق خيوط العتمة، احمل طي اهبي شرقا مبرحا الى الجسد المفرج بالشهوة، وحيننا الى اعفاده ليالية لم انعم بها منذ مدة.

تحسنت مسبلي الى غرفتي في الظلام ودنوت من الفراش خفيف الخطو كأنني امشي في الهواد، ورائحة عطر ذكية تنفذ الى خياشمي وتغمر في حواسي لهفة دفينية. صورتها عارية كما اعتادت ان تنام، حامية تسد الرغبة، لا تكاد تكبح جموحها وهي تحمضني وتفرز في لحمي انظارا من ناز، ترتخي ثم تفتل وانفاسها تتصاعد في انات مفصصة بالحرارة مجللة بالسوق. تلمست موضعي فاذا بيدي تصطدم بجسد غريب. تولاني الارتباك وذهلت عنها حولي، وهممت احساس خائني بالانقراض، واذا بالجسد يلف من افران بقة عنيفة ويصكني صكة حافرة في الاحتداد ويلط بي الارض لبطة فاه اثرها كل ما حولي.

عندما اقلت، حاولت ان انكر ما رأيت واظن بعقلي الطنون. ماهو الا كابوس من هذه الكوابيس التي تلم بي بين الحين والحين، فيسردني الوجع الذي يطن براسي الى يقطعة اليمه، فاذا الضربة قد غمرها ضوء شاحب، واذا باناتي تستر جسده العاري ببطانية وردية مركشة، تضم ركبتيها الى صدرها وتضع راسها بين كفيها فلا يلوخ غير غصص شعرها الكستاني وهي تتشج في صمت، واذا بي امد بصري ثم اردته عنها سرما كأنما استريب فيما اراد. وانعقد الغضب في عيني حتى حجب عني كل شيء.

كانت تلوذ بحمضني كلما ودعشتي، تدفن راسها في صدري، تقف على اطراف اصابعها وترس همسا: «انا خائفة...» وتتنظر سؤالا لا ياتي، وانا اداعب بحتو شعرها القصير، اسشط باصبعي خصلنا ناعمة، واقبل الشمس المبعثر كرداذ لطيف على خديني صقيلين.

ومرة قالت لي: «انصاف من الوحدة، من الظلمة، من الريح والرعء، من البيت اذ يخلو الليل. اخاف من الاطياب التي ترتادني اذا جن الظلام وتماسكت الاجفاسان. احس نظرات تلتمسني حين انام، واحيانا استيقظ مذهورة، اشعل السهارة فلا يبدو في الغرفة سواي، واحس رغم ذلك بعيون ترقيني، ترصني، تعرني وتنفذ الى اعماقي القصية، وتغلا بحضورها المكان. واحيانا ابنت يقطعة، اجوس الظلام ساعات اخاف ان يتفق عن وجوه مرعبة»

ويحاط الريب عقلي ويألف العيط في بالحررة المرة فاقول لنفسي: «ما ضر لو ارجعتها سمعي» ويتأ في اعماقي هاجس لعبوب، فالعن السيارة وصانعتها لعلني اطغر فيهما وقدة الذوعة. ولا افلح. وتستجد الذكرى كلما ليك الليل فتلوح لي بسكونه بذر خفي، تلغها الاسرار وتكتنفها الالغاز، تطاهن في الظلام فري غيبية وتردد في غفوت: «انا خائفة».

كلما لا غير. ما هو رنتهم. كنت صنت نفسي من التغلب كل ليل في شرب الخمر كأي ارقد على الاشواك. كلشما لاكثر ولا اقل «انا قادم». لم فلتهم لارتدت الاحوان والتمير القيم وزادن المدى.

وانتهيت الى قرار لا راد له سواها. قلت استجير بشجرة ولو تقلص ظلها خيسر من لفح البرد في العمراء الفاضح والصمت الموحش.

وترافقنا، اسند ويسندي، والبرد بطوي في تضاصفه الف نية مضمرة، والريفي اسامنا متفلت هارب، والطريق طويلة مفتحة على الازل، والمدينة عصبية على الادراك رغم انها في متناول النظر، والفضاء مغلف برقة تمازج الظلام. ويقايا الحمرة في الراس تنهب منا السكينة، وجقوتنا مشدودة الى اديم ارض رخوة متوارية.

يقول لي بين خطو وخطو:

- يا ابن بلدي، من منا بلا خطية؟

ويقول ايضا

- العمل بالليل ألين اللعنات.

وتطقي عليه الذكرى فيقذف السيارات الفرنسية بسيل من الشاتم، وانا ارنو بلعني الى الشجرة التي انوي ان استجير بظلها، وبني خوف مما يخبئه القدر الغاضب. خوف من ان يكون قد استغل بالني. سواي.

تلك السندريانة تملك الجواب

الدنيا، ترتعد الأرض تحت أقدامي، تخترقني الريح فيمتد الهلع إلى نفسي وتضطرم النار في أصعائي فينقبض القلب كحجر صلب، وأترنم وأنا في عمسة الإحساس المالحاجة برفع رأسي إلى السماء... أتلف للحظات متأملاً الخيم الذي امتدت إليه السنة الريح وجعلت تميد تشكيل كتله الغسقة كلما أحلت من خلف الجبال المزينة بذلك السواد المتزايد الذي يندثر بظلمة سخي..

أسسين من دهرلي، أركض بين سمح لثة ومهد الوادي، أصرخ في هلع "محبوبة، أين أنت يا محبوبه؟ كيف تحتجرتي مثل هذه شجرة؟ هل تحببت للغريم أم ذكك شعاع الشمس أم نبع فيك الهواء فطرت إلى أرض بعيدة؟"

محبوبة بنت حنية، امرأة غضراء من هذه الغابات، سرنا منذ العجبر باتجاه قرية أهلها "بني مطير" مشقلين بأحداث ليلة مشيرة وتنتهب من مصير مجهول.

كانت لنا أرض شاسعة لا يغطيها بصر، ومشاة لا يحصى لها حد وروعة وخدم وبيت ريفي يمتد برائحة الأجساد وكنا نطمع الجائعين ونحمود على التماس والمساكين وكثيراً ما نخرج في أيام الصيف الحارة محمليين بقصاع "كسكي البرزقان" ومشويهين بعمرة يختفي صبر عجلاتها لتثقل كميات الخضر والفلال وأعداد الطيح والدلاع المحملة بها لتوزعها على أفراد قبيلة من البدو الرحل وصلوا من هضاب الجنوب وأقاصوا عد تحوم أرباصا ناصبين حياهم ومطمنين لوجود المرعى والكلأ لوشاههم..

في تلك الليلة منحت كل مساعدينا إجازة لحفصور "زردة سيدي عبد الباسط" وبقيت إلى جانب محبوبه أواصي قلقها وأهون عليها متاعب وحجم جديد.

كان غرور النهار قد بدأ يضمحل ويذوب في سواد ليل عاتم عندما تنامي إلى سمني وقع حوافر خيل قادمة مختلط بنباح كلاب وأصوات غريبة أخرى وكأنها عود ذئاب.

تناولت الشبقية وانتفعت نحو الباب الخشبي أشرعه يتهمني ابني البكر عمار وأمه. لم أكن أصوب قوهتها باتجاه الزاحفين وأهم باللفظ على الزناد حتى شعرت بضربة حادة تهوي على

حين أطل بي الجواد الأشهب على متعذر التلة وأشرقت على تلك المساحة الملبسة التي تركت فيها زوجتي تنتظرنني تحت في. أشجارها وبديت أن يا محبوبه أرحني، أغنى الصمت وحسب للوهلة الأولى أنني أعطيت المكان، رحت أحرق بينهم في أشجار الصنوبر التي فلأ تلك التلال العالية من غابات الشمال الغربي وأمد بصري بين قاماتها الضخمة محاولاً التعرف على تلك الشجرة المعصرة التي اختلعت زوجتي محبوبه أن تمتد تحت أفضها مستلمة لراحة محفوفة بالمخاطر فلم يظهر لي إلى طرف بشري ولم أسمع سوى زفير يرمع بأرودة محملة برائحة البخور قلت في سري لعمري نزلت إلى الوادي القريب فقبل سحتي التي أحرقتها مسيرة يوم كامل تحت شمس خريفية ساطعة، نزلت عن ظهر الجواد يلائي جزع غفي، انحدرت نحو الوادي ضارياً بيدي أرواد القصب الثابتة على بعد أقدام من ضفافه وأنا أردد في بهمة عزيمة بالوقوف:

"محبوبة، يا محبوبه، لقد سحني أولاد دشرة بومخلف جواد قويا، قلت لهم زوجتي حامل، أمتها المسافات فشقت أقدامها وتصلط طهرها ولم تعد قادرة على احتياز المحدرات الوعره محبوبة! هل تسمعين؟ أين أنت؟ أجيبني بحق الله.."

أطلت على الوادي، نفخ سلاخ هواء القهشة للساب ير حجارة توسط مجراها على وجهي، مددت بصري إلى ضفتيه وأرهقت سمني فلم يعمري سري همس الماء الحار المحنط بتغريد طيور أت من قمم الصنوبر.

أحسست بالريح تزحف نحوني وبالشجر يرتعش من حولي وصغيت السؤال فاجبا ككارة مفاجئة.

- أين اختفت محبوبه؟! خلف أي أعضان توارت؟! وأي شجر يعطي الآن قامتها المديدة؟

جعلت أركض بين الوادي والخابية كصهاب بمس جنوني أتلقي ملء حجرتي "محبوبة" كما لو أن صوتي المظنون بذلك الصمت المريب قد جمع كل فواه الداخلية وصار يبحث جميع وجوه وحوش العاية على مفاداة مصابها والبروز للمواجهة ومصارعتي، قبل بي

عندما صار القطيع على مرمى بصر مني تبادل ذلك السج مع صديقه الذي ظل يحرسني ابتسامة متواظفة شرعا على إثرها في تمجيدني من "كثروني المغربي" الذي كنت أرتديه واقتلاع حذائي من قدمي آنذاك طاش صوابي وتكثرت في لحظة غفلة منهما أن أسك بوقية أحدهما وأحطم أسنانه بالكمة قوية حملتها كل حفدي ولكتي بوقت بفسرية جارحة تهري على رأسي مما جعلني أغيب عن الوعي تحت رفسات أقدامهما ونشيج زوجتي التي توجه نحوها آخر سيلها فقلادة ثمينة من "الحبيب" وكل ما عليها من حلي...

أولئك الأرواح الذين طمنا أرضي وسلبوا ماشيتي ورموا صديري بسهام من نار لن يهدأ لي بال حتى أهدم أكواعهم الطبية وأذل رجالهم وأجعلهم يركعون أمام أنظار نساءهم وأطفالهم. هكذا كان قرارني

لمت فجأة فكرة في رأسي: لا بد أن محبوبتي توجهت إلى الدنيوية على إثرني وسلكت طريقا غير التي سلكتها، ارتاحت نفسي لهذه الفكرة وانطلقت من جديد إلى هناك، أحسّ الجواد على الركن بأقصى سرعة.

محبوبة لؤلؤة عمري، من كتبها فقط أعرف القوة والسكية، كانت تفرح بقلبي من الشهامة وكانت أقودها نحو ضحكتها يتدلى من كتفيها جراح كبير وجملت فيه بعض حاجياتها وكنت محملا بالسلال ومثقالا بطنني عمار الذي كان يصير على أن يتسلق كتفي كلما أتميت المسافات ساقه الصغيرتين.

أغريتها بالرحيل قلت لها إن أعيش مهزوما في أرضي. وإن أعود إلا لكي أفتعن من سراقها فمسممت وهي ترد: كل أرض غصراء تطعننا الهزائم.

فصمت ملثعا: ولكنكتي لن أتعلم مهاتني بين قومي، الأرض التي لحقتني الذل فيها لا خير لي فيها، لن أعيش مهزوما في أرض كنت سيدها.

- لماذا لا ترفع الأمر لأصحاب الشأن؟

ماحني سؤاها وضحكت بحسرة حتى احترقت مقنني بمهوعة الدعم الذي نر فجأة:

نحن نريد أن أشكو حالي؟ أألك ذلك "القائد" المستعري الذي يسلب نفس من يملك الناس فيسلم ربه للباي ويشرك الباي لنفسه؟ أم أرفع أرمي لباي البلاد ذلك الطامع الغاشم الذي يقتل بالحسد والفراسة ويجعل لحم أبناء أعدائه في سفاديق يشويه بنفسه ويتلفذ بأكله ثم يجبر حاصته على الأكل مع أمي؟ أم يكن يعمل دائما على استئصال شعبه... البرادي؟ أم يهرب إلينا أهل باجة في الصيف الماضي حين حل بها وعات مع عسكره في مدينتهم لنهب أموال الناس واستباح مدامهم واعتدى على الحرمات فتروكا ديارهم ومتاجرهم وفروا بجلودهم إلى الشماط والأودية؟

لأم يندثر بأهل القديرون عندما ترجع نحوها شتاء فأغلقوا أبوابها دونه مخافة أن يصيبهم ما أصاب أهل باجة فحاصرهم مدة

رأسي. وبأبد منسأ نقص علي من خلف وتطوطني من خرافي ونعم في لهما ثم تسليتي البندقية... أحسست بالهواء يتلاشى من الأرض والقيصر يركض من حولي. كان الزاحفون قد اقتربوا من الزريبة يملو من خلفهم الغبار وينتدحهم رجال حجبوا أنصاف وجوههم ورفعوا بتأديهم في حين امتطى آخرون حياذا وبقلا هزيلة وشهروا سيوفوا وخناجر صعدة وكانوا متويعين بكلاب شرسة برزت عظامها الباسية من تحت جلودها الشاحبة وتدلث منها لئسة طويلة قدرة ولم تكن كلابنا المرفضة التي وصيت بالرصاص فقادرة على محاربة وحشية تلك الكلاب المثقبة

نزل أولئك اللثمون عن جباههم واندفعوا نحو باب الزريبة بهتحمهم في حين تقدم مني أحدهم مصريا بنديقت نحو صديري وقاللا شرمة

- تحل بحبرك على يبي عمك يا ولد الهادي ونجود به على العراء؟

أعمت النظر في عينييه وحاجبيه اللذين رسم الله فيهما دلائل الشر يائزان شديدا. أخذت أكر على أساتي عندما أفرقت من حلال ما تمص به أنهم أصعب الأرض حجرة، كبرا كسائي يقضون أوقاتهم في لعب "الحريقة" والافتتال فيما بينهم وتمتف تسامهم، رسوم أجلا لا يحترق على التربة ولا يبرقون لغة الأرض، وعندما تلتقي بأحدهم في سوق الفريز ينزلون على الحماية بزم شفاعته الغليظة ونشيج بوجهه عنك ثم يقولون يا تامل

- طلعت مجرودة

تزوجت ذات مرة قريبة لي وجلا منهم فمادت بعد مدة هاربة بابنها وهي تحمل على جسدها آثار ك زواجها لها بآثار وتكتشف عن آثار حروق أخرى بيدي طلقها التامعتين الذي بالكاد صار يرقف ويحشي عطلته الأولى ويلبس الأشياء.

ركض عمار باتجاه برميل خاو وألقى بنفسه فيه في حين وقعت محبوبتي حافيتها بالصراخ فأغرسها ذلك المثلث السج بحد سيفه فبقيت ترابق للشهد عبر شقوق السدى بنظرات تملؤها دموع الحنن.

دخل أولئك الأرواح الإصطبل وأخذوا يجرعون الخيول والبغال والحمبر بينما تصاعد من الزريبة نفاة الشياه واختلط بخوار الأبقار وارتفع نقيق الدجاج الذي أطلقه أحدهم من للذجة المقابلة للزريبة تتألفت لعلن الماشية عن الحركة وكأنها لا تروم العودة وتستعيت بي... فأخذ أولئك الأجلا يحفرتها على الحشوح شاهرس عصيا عليقة... وتوجه آخرون نحو المخزون وكسرو مزلاج ثم جعلوا يفرغونه من أكياس القمح والشعير... ثم حتى مرة يخضر التي طيما أحد العمال للبيع في اليوم الموالي لم تسلم من النهب حيث دفعها أحدهم أمامه مزوها بكيمات البصل والثقل والخيار والقرع والباذنجان والطماطم التي تملأها.

كان الرصاص يتطاير من البنادق فتختلط لعلته بأصواتهم الشبيهة بواء ذئاب جائعة وتكاد تنهالك لها جذران الزريبة وسفقتها وبابها الخشبي العتيق.

كالسوء، أفرك عيني وألرد عنهما غيمة النعاس ثم أخذت أردد بقلق ضاربا كما بكفت.

— يا سوء الناصية، يا للمصير المشؤوم، قطع الله دابر أولئك الأوغاد

وقفت في لحظة حيرة تذكرت خلالها أفراد هائلتي الذين فتك بهم طاعون عنيد دام بالبلاد سبع سنوات ولم ينج منهم غيري حيث كنت بالعاصمة أدرس الأدب والفقه بجامع الزيتونة ولم ألق إلا على الأنفاس الأخيرة لأبي وهو يوصيني من خلالها أن أبقي في الأرض وأصعها بأكثر عدد من الأبناء...

عظوت بضع عظوات مرددا: لا تهرحوا هذا المكان، سأبعث لكم من قرص تفلكوا إلى الدشرة.

استرقفتي نداء طفلي عذبا كهمس من السماء:

— بابا، خلني ممل.

لم ينتظر جوابا مني، ترك صدر أمه وأسرع نحوري في لهفة متسلسلا كما كانت قاسمي ولم تفلح يدي الكبيرتان في لك أصابعه الصغيرة التي شبكها بحذق شديد حول رقبتي.

قلت بحزم محاولا التستر على دفقة حنان ليأصه:

— يجب أن تبقى إلى جانبي والدتك

د شجاعا لا تخيفها الذئاب والأحود

رقت شجاعا بقلوب الهيا المحين وقالت باستسلام:

— حبه ملكك إن أكله همي.

حملت عصاها بين ذراعي وتزلت به نحو أرض طليخة وعندما حانت مني العناية إليها كانت بعض شجيرات الشمس ما زالت تلعب من بريق ملامتها المذهبة ولحمت على وجهها الذي ظل مشدودا إليها ابتسامة مرعشة مترددة بين الصمت والنداء، ذلك الوجه الذي زاده الأسى جمالا أبدا كقمر في منتهى الكمال وتلك الابتسامة الأسرة، لا يمكن أبدا نسيانها.

لم أجد محبوبتي في الدشرة كما توهمت... والفتني عشرة رجال أشداء إلى المكان الذي تركتها فيه، انتشروا بين الأشجار باحثين عنها أو عن أي أثر يلدنا على مصيرها، في حتى بقيت أغمس راسي في الأرض وأنا أحوم حول السديانة ثم رحت أصدق في الأرض حتى أعاني الظهور ولم أعد أرى سوى صورة محبوبتي المظفورة بداعلي، كان الرجال يتوافدون علي من وقت إلى آخر يرمقون قنوطي ووجهي للمتصق بالأرض فيعودون للبحث من جديد. ثم لم يلبثوا أن يتجمعوا حولي مرددين بيأس: لم نعر لها على أثر.

بعد ذلك غرقوا في همس مرعب ثم أفلت لسان أحدهم قائلا بصوت أجش مسموع تفجرت له أحشائي من الداخل:

— إن الأسد حين يطرح بقربسه فإنه يفضل أن يجرها إلى الوادي وليتبعها قرب ماته.

قاطعه آخر وكان رجلا ضخم الجثة يبرز شعره الصوفي من تحت

شائبة الحمراء وأعلى صدره قيدا وكأنه إنسان بدائي:

طويلة ورمي أسوار مدينتهم بالمذائع وعندما عجزوا عن رده طلبوا الصلح والأمان فظاهر بذلك رحين فتحوا له أبواب المدينة عذر بهم فقتل بإمامها وشيوخها وغرم أهلها أموالا كثيرة ثم حكم عليهم أن يهدم زوايا مدينتهم ويحرق مسالما التاريخية بأبهم! ألم يذهب على محمد أصيبول أعة وجن مدينا وهو في طريقه معه إلى الجريد فذهب مع جماعة آخرين من أتباعه كما تلعب الشياه وترك أشلامهم في الصحراء لقصة للوحوش الضارية؟ إنه خصم الكل وعدو الجميع فكيف أشكره إليه أري؟

ظلت محبوبتي شاردة بنشائها للحظات من الزمن وكأنها في حالة ذول ثم أمسكت رأسها بيدها وقالت بحكمة البساطة:

— إذا كان الحاكم خصمك فامسك أو اهرب بهمك

تخيلت طوال النهار في المسالك الوعرة وعندما كنت أتوقف لمعانة الطريق والبحث بين تلك الخفيرة الرائعة عن مسقط بيت أحمر كانت تتوقف بدورها ثم ترتفع وأصفا وترمقني بنظرات دائنة تسأل إليها نعاس كتيب.

تأمل معي المسافة الممتدة مظلمة جبينها الذي سطعت فيه الشمس بقوة، ولحقني في الكون محاولة رفع جفونها المثقلة بمرحوش طرية وحاجبيها اللذين يملوهما قوسان من الإلشام ربما على شكل نقاط دقيقة.

سبرا شعرا كبيرا من الهادر وعندما بدأ برس الشمس بين وينسحب غموض من السماء تاركها مكانه لشجوب المساء وجئت أنفسا قد بللنا ثلة عالية وصبرنا نل على دشرة قائمة عند سفح جبل.

تهللت أسارير محبوبتي وتوقفت عن السير ثم تهالكت على الأرض وجعلت تزحف على ركبتيها نحو سديانة معمرة وعندما وصلت إلى جذعها أسندت ظهرها إليه وهي تتأوه تنبها ثم أخذت تنفخس بالهم فدمعها المشفقين وتصلح من وضع حرامها وغلائنها وتميد تشكيل الإيزيم بملامحة الحسرية وتلم أطرافها الواسعة بين فخذيهما ثم توسد الخرج وتسلم للراحة.

كنت قد ألقيت بالسلال على الأرض وتهالكت بدوري إلى جانبيها، أحسست بلذة الاسترخاء وهو يدب في جسدي المتعب، أخذت تأمل أفعالها الحسرية وأتسم ببراءة لانفعاخه الغريب نحو أمه وأندسامة في صدرها باحشا عن تنبها كما لو كان رغبيا حنّ لحليها.

قالت محبوبتي وهي تحاول أن تكبت تنازلي داهما:

— لم أعد قادرة على السير، تصلب ظهري وثنق الصداق رأسي.

بعد ذلك صممت قليلا وهي تأمل وجه عمار وتمسح شعره بكفها ثم أرذفت قائلة:

— إني أنف من هذا الصباح، ألا يمكن أن تذهب بمفردك إلى الدشرة المغائلة وتبحث عن قرص تلتني إليها؟

عندما تالفي إلى سمعي ما تقووت به قمت من مكاني

والحبيب حتى يبع صوته واحتقن وجهه... ابتعدت به بصعوبة بالغة عن تلك الشجرة الكثيفة ولكن صوته المذعور ظل صدها يتردد في أرجاء المكان.

رحلنا عبر الوادي الذي كان مازو ينساب سخيا كدموعنا، لزم عمار الصمت ثم هوى برأسه على كتفي مستسلما لنوم خفيف. شرد الحزن وتفكيره، أخذت أتأمل الدب بداخلي، ليس هاك ما هو أسوأ من المصاب حين تهاجسا.

سرتنا مسحورين طيلة أيام ثلاثة توقفتا خيالها عند كل قرية وكل سوق ودشرة. أترك طفلي على مسافة مني وأسأل عنها جموع الناس كانوا يتحلقون حولي ليسمعوا الى حكايتي لمنشعا بالآلم والحنين. تألعهم الدعشة حينما من الوقت ثم يهشون وأظلم وحدي للتألم دائما.

عندما وصلنا قرية "بني مطير" تهال وجه طفلي الذي أذرت الفجعية ثم لم يلبث أن عاوده الغم حين اكتشف غياب والدته ورأى خالاته وجدته وهن يطمعن وجوههن ويصفمن أفخاذهن ويقططن شموعهن واتسبه الى جده وهو يغمض ويضرب الأرض بمعدة الغلام.

كان يوما مرًا لم تتحملني فيه أرض لذا حملت ثناري ورحلت يصر أن عاتقت عموما طويلا عناقيا محموموا أجفاس فيه كالنا بالكا.

محبوبة يا أمّ الفحكة النضة والحنان الأسر، أهب بقية عمري لأجلك، أموت وإن أتوقف عن حلمي بك، أقضي العمر تائها بين هذه الجبال الحرساء ولن يهدأ لي بال حتى أجسك وأثار لك من أولئك الأوغاد الذين شردونا ورونا في هذا المذاب.

أثوغل في الغابات الكثيفة متخذا من الجنوب وجهة لي كنت أسير دون هودة يتلع جواني المسافات كما أبتلع أنا النضة.

ترتبع الأرض بالغبابة فتشبه الأشجار على قمم الجبال وكأنها تلصم السماء وتنتصت لي تشيد الملائكة. كان السكون يلهي رأسي فأقوى إلى نفسي ولتحد مع آلامي. يستمرسلي بي التفكير فيمتلئ صدري بكلمات حزينة يمتلئ وقها المذهب رغبة قوية في الفتاة فأهمل لنفسي يلحن حجول:

أيها الرجل الشريد.

صديق الخيال والأفكار

أما أن لحكايتك الحزينة أن تنتهي

ولهذا القباب القاسي أن يلين؟

يا لآلم الذي أنهلك هامتك

وأجرى دمعا

أتابع مسيري، تستطيل السماء فوق رأسي ويضئت الحصى تحت وقع حوافر جروادي أطوف الأرض بحيرتي متقلبا بين نواضع الممران: أولاد صون، المراتقية، الزواوين، الهمامة، دويد، المختاشة، ماجر، القراشيش، أولاد قاسم، أولاد هيار، ورتان، جلاص.

- ولكننا لم نعتز على عظام بشرية أو أثر لدعاء أو ثوب ممزق أو حتى الخرف واللال التي كانت معها؟
وتابع آخر:

- لا بد أن بعض قطاع الطريق قد اختطفوها. انفلقت حواسي كافة وجف حلقي وتلاشى الخيال من رأسي أين أنت يا محبوبة؟ هل أعماك التبع تمت مطعمت بك الشياطين؟ أي قدر من العذاب تحملته في لحظة غادرة؟ إنه لأهون عليّ أن أحسر أراضي وكل ما أملك على أن أحرك أوت "أجعل الرجال يهتفون عليّ مصيبي الجديدة مرددين في استسلام.

- أنها مشيتة الله

- إنه قدراها.

- إنها حكمة السماء

محبوبة يا أمّ الخير والفرح، يا نواره أرضي وشعاع قلبي لو فقدتك بالموت لكان الأمر أهون عليّ من أن أتدك هكذا. هدنا إلى الشجرة تتقاطر من رؤوسنا حبات المطر... وحشة رجال أشدها فلهم فقدان امرأة.

قبل أن تيزغ شمس اليوم التالي استلبت الجوارح الأشهب الذي منحني إياه أولاد دشرة بومخلوب وأركبت عسرا أمي بطون جسدي الصغير بلهامي. كانت الفجعة ساقلت تنبع من صوت الناعم لفتنا

نام ليلة البارحة مختفيا بشهقات بكاء حادة قررت أن أصرح مرة أخرى على السديانة حيث انطلقت نحو الغابة يغمروا ضوء فجر باهت. تلك الشجرة المحمرة وحدها تلك الجواب من مآل محبوبة.

مصفينا في السهل الذي يفصل الدشرة عن التلة، لاذ كلالا بصمت حزين، سرح نظري في الأفق البعيد واستسلمت لوجعة قلق

حادة كاد عنها يوقف أنفاسي

"لماذا أغضب عليّ أن أحسر عائلتي وأطعن في أرضي وأفقد امرأتي في زمن واحد؟ أي قدر من العسر يمكن أن يوزي خسراتي

هذه؟ إليّ إنه لقد فاس أكثر من اللازم.

إنه لمذاب يهد كامل أقوى البشر"

عندما بدأت السماء تكشف عن غيومها وصلنا التلة. كان نهائ الأرض يتصاعد باردا نحو السماء. توقفتا عند تلك السديانة الشابتة يزهو وكبيرها وسط أشجار الصنوبر، نزلت عن الجوارح ومشيت نحوها متهاكا، أحسست برائحتها تخرقني وتبعث بصورة محبوبة المعلقة بضميري، أغاضني صمتها وتمايلها فتصاعد الأثين بداخلي:

"لماذا ترحل محبوبة بينما تظل هذه الشجرة المعجزة صامدة؟

كيف سمحت للقد أن يستغلني على هذا النحو؟

أجش طعني بكاء. حزين حين تذكر أن والدته قد بقيت بمعرجه بالقرب من هذه الشجرة وأن "الأسد ربما يكون قد افترسها.

أرهنه عتا بأنها قد سقتا إلى بيت جده بـ "بني مطير"

ولكنه كان طفلا عبيدا وشديد التعلق بوالدته أمعن في السؤال

الفلاحية، حدثه عن محتي وأبدت رغبة في العمل عنده فوافق وهو متأثر لحالي .

كنت أجلب من الفلاحين القمح والشعير واليسيسة والزيتون والتفول والحصى كنكسا أكليها على العربة التي يجرها جواد لأقوم بيها وفي الليل أنام في فناء الدكان المجاور لبيت الشيخ الطاهر .

وهكذا مضت بي الأيام وتراكت على بعضها وذات ليلة هطل المطر فيها حتى فاضت الأرض بالماء، انتبعتي رعشة برد شديد تخللتها موجات حمى عالية مصحوبة بحالات غثيان وقيء، تهاوى زهيق عصبراتي إلى سمع الشيخ الطاهر فقدم نحوي مسرعا .

ما أن رأيته حتى راحه ما أنا عليه، وصاح عبر شق الباب الذي يفتح على حوش بيته متناديا ابنته "هيشة" طالبا منها بشيء من الحزم أن تسرع بأعداد شراب الحلبة .

كان لصدي اسم امرأة وقع غريب في نفسي وما أن أحسست بحضيف أقدامها وبهمس صوتها وهي تتادى أباهها عبر شق الباب حتى سكنت كل حواسي وهذا تورتي كما لو أن إحساسا خافتا بالألم قد سرب إلى قلبي .

أسرها وادبره إلى تدلي بـ "طاسات" الحلبة الساخنة فزأبت ملاحظ وجهها السافر ولحنت مينيها الواجمتين عبر ضوؤ المصباح، وضعت الطلعت على المائدة القريبة مني وعندما استدارت نحو الباب فوجدتها بأشواق رمتني بنظرة تحمل لفحة تعاطف خجولة عصت رذيتي عن قلبي كد، يهبط الله على السنة المنهج .

أتكون هذه المرأة خالتي ومتهى رحلتي وعنوان استقراري بعد سنوات بحثي عن طيف محبوبتي ؟ هل تنسج لي الأقدار حكاية أخرى ؟

وتوالد أسئلة جديدة أخرى بداخلي فأشعر كما لو أن تلك اللحظات قد ألهمت حثيني نحو المرأة من جديد وأن هذا الحب قد يرفع عني محتي ؟

عندما تحسن حالي حدثني الشيخ الطاهر بحكمة قائلا :

- يا ولدي إن كانت كل بلاد الله أرضك فلكل أرض راحته وإن كان الإنسان محكوما بالموت فالأرض لا تموت، إن حكتك الذي سلب منك بالحديقة والثروة لا بد أن تسترجعه يوما ولو كان ذلك بعد السيف، أما المرأة فبخت درجة حياتها بها فلا شيء يعوضها غير المرأة .

عظمت هيشة من والدنا فوافق راضيا . . ثم، تزوجنا وأنجبنا ثلاثة ذكور وقيل أن أهود بهم إلى أرضي القديعة جمعت هدنا من رجال القبائل الأشداء وتوجهنا إلى هناك، إلى الأرض التي سلبت مني .

وفي ذات صباح عريضي وصلناها وأطلنا عليها من ربوة عالية ومن حوالي أولادي الثلاثة ورجالي، يلعب الباس من عيونهم ويؤفهموا وكانوا ينتظرون بجماس إشارة الهجوم مني .

كان الأطفال هم أوك من يسارع لرويتي، يتراكمون نحوري مشحورين بفضول غريب، ينتار التراب خلف أقدامهم ويختلط بشموهم الشعاء فيدون ككائنات غابية برشة . . يلدونني على مجلس شيوخهم الذي علما ما يكون عد أكبر دكان في القرية، أو تحت ظل شجرة، يصغون مدهوشين إلى حكايتي . حين ألمح في عيونهم جهمهم باسراتي تكبري الحسنة ويثقل قلبي بالألم فأجش باخان حزيمة تتجمع لأصداء النسوة خلف الأبواب والوحدات حيث تنطلق حناجرهن بزعاريد قوية إثر كل مقطع يأترون به :

يا ناس شتوش الحبيبة

زينة المصحك والتهيجة

الوجه مثل القمرة

والعين لون المسلة

والكلام شمرة على خمرة

فوق الحاجب عطر وشام

بورصة خال على خد ريان

والقلب يلهج محبة وحنان

أطلق لحيتي وبغزوني الشيب وتتسع مسامد سموت من عيري ولهيب دكرياتي، أعير وجهتي نحو الغرب، تتهاشي ثيابا وهرة وتلويك أديم ضبابية، أتبه حول مصي وفي الحنن عصف، بشمي عباب الريح وتخترق الأطلال هاسية ويلوب الجبل فيقو رأسه ويكفيني وتحصرني أودية فاض مالاها وتشد القبط من حواليي ويثقل الجوع والعطش ولكني أصرت على تعقب وجه محبوبتي فإلهاء يد القدر وثقما الانسلاخ لحكمة السماء .

ليسا مضى كنت أركن إلى أهلي وأرضي واسراتي ولكن الآن إلى أي يقين أسند رأسي ؟

أصل "تسة" أسأل الرجال والعراصات وعابري السبيل مثلي عن الضلع الذي اقتلع من صدري . . أصعد نحو "سوق هراس" أقف مذهولا في طرقاتها متفرسا قامات نساء قليلات يمررن خلف رجالهن وهن متلفات بالسفساري وحاجيات كامل وجوههن بالحمار . . أتخيل صوت محبوبتي يسبق لي من تحت ذلك البياض الذي يلفني من أعلى الرأس إلى أخمص القدم .

أواصل السير نحو تسليطة ثم أنوغل في منطقة القبائل سالكا جبلا وعرة، أضيئ تنها بينها لأيام يعلق فيها قرص الشمس يقلت السماء شظرا كبيرا من النهار . . تتكاثف عيمات الصب في عيني ولكني يلفني من أعلى الرأس إلى أخمص القدم . لن أقصد أكثر عما فقدت ولن أموت أشنع مما كنت . لقد تسالوت عندي الحياة بالموت .

تجلبنتي راحمة ما نحو الشمال يحيط بي الرجال في قبائل الغل بالشمال الجزائري . أسائن طبياح أهلها وملاصهم وكان في تلك المصرة التي تغطي سحناتهم شيئا من دمي وكأنت فيهمرت على الأرض تثير حنيني لأرضي البعيدة وتهيج دكرياتي فأقرر المكوث بينهم لفترة طويلة ويشعا أجمع مبلغا من المال يكتفي من مواصلة رحلتي نحو الغرب وعرفتني سقاء على الشيخ الطاهر وكان رجلا مهبا يمتنع بفدو عال بين الناس ويملك متجرا كبيرا للمتجوجات

عدنان المبارك

الزيف

«صحيح ان الإنسان بحاجة الى السعادة
لكنه بحاجة الى ان يجد تعريفه ايضا»

البيير كاسي

مسرحية «سوء الفاهم»

واخرى عطرة. وقفت امامي امرأة في خريف العمر، عرفت ذلك من شعرها المصبوغ وتلك التجاعيد الدقيقة التي تنتشر على هذه الخشبة بالعازة المعدنية، لاحظت ان جسدها مازال لافاً وكأنك قد رفعت ثديها بشيء من المبالغة، الفتحت بصعوبة ناعمة سبب الازدحام الى الوراء، التي حين بدأت تحس بأنها تضغط على رجل. امرأة يطاردها الزمن في زقاق مقفل بدون فلسفة! انا مجرد واكب حافلة الا ان فسفت الاجساد في الحافلة اخذ بالخيال والحس يهبط ويسقط ما بقي من طراوة في الهواء.

اشعر بالمرق متحدرا بحجاز رفيعة على عنقي وظهري وشعر صلدني، ولاح لي ان المرأة يفسطها الجسائر تزيد اجتياحي. وفكرت انها تسمع غريبات قلبي الذي يسحقه ظهرها. شفتاها جافتان يريد لسان وجل ان يلص بلطختها المبراون المتلصقتين، ووجهها يبدو كأن زيتا قد دلق عليه أما أنا فادخل في غيبوبة لكنها لم تغمضني تماماً، رجلاي اللتان تقدمان ساقيهما قليلا بدأتا تغيقان بالمكان، ثم وجدت رأسي مدفوناً في شعرها الخشن المصبوغ، الا ان احساس سرابي بانني مراقب قد اتانيني وكان المراقب عينا فيها ذلك القدر المألوف من البلاهة. اودت القيام بلعبة. فطقت احذق بخواء في العين عارفا بان عيني لا تنقلان نبض الرأس الذي تشرب بلدونة المرأة، العين ترأسني الحشواء. واتردد: هل اعود الى الموقف السري ام لا؟ وفي الأخير ابتعدت عن ظهر المرأة. والغريب ان صاحب العين لم يعرني اي اهتمام عند الهبوط.

عندما استيقظت في الصباح وجدت ان مستطيل الوسادة مازال ابيض. لم يحدث الزيف في الليل، ادى السجود الاخرى وانا مازلت متمددا على السرير فوق سطح البار انها لعب مغيرة لأطفال اصبحوا رجالة المدينة الخفيفة. وتنصو في رأسي صورة واضحة: لؤ الا، مباردا، وليس بالضرورة من (الف ليلة وليلة) فتح سائقين وتبول فوق المدينة. سيركع نصف عدد سكانها ولربما اكثر، متبركون بالرشاش الحار. يصل الي صوت ارتطام نعالها الخشبي، اشتريت لها واحدا من مطاط لكنها اعطته لصبيحة خادمة صبري يوسف الذي حصار عتيبا قبل بضع سنوات لكن حظه كان كبيرا. استطاع قبلها ان يحمل امرأته شبه الضريبة ثلاث مرات (طوررب.. طوررب.. طوررب..). الارتطام يصطم بأذني انقلب على جنبي الايسر متجنباً النظر في قامتها المقترية. قامتها طويلة مسربة بلباس اسود من الرأس حتى منتصف الساقين فتظهر مثل نساك الجبال الوديعين، نظرتها ودية ايضا. بدأت تصل الي راحة ثيابها، راحة غريبة، كوكيتل لكل روائع حياتنا اليومية بل الروحية، ها قد اخذت أنفلسف لا شك انها الان جنب السرير، لا مستقول ان الشمس مستصنني ومن الأسلم الاستلقاء في الغرفة.. وجادت كلماتها بالحرف الواحد، بمس الاصوات الودية منذ اسابيع. أنزل الي الدار واتوجه الى الحمام. انفصل وحيي ولا اعرف لم تحاشيت طويلا النظر في المرأة المشنقة على الحائط.

الازدحام شديد في الحافلة، تلطم رأسي ورائع تننة

الزجاجي، كان يتكلم في الهاتف ويقوم بحركات بلهاء ويتف شجرة ممتدة في شارب القصور. وقطع احد السعاة علي التسلي حين قال ان المدير يطلني. وعندما دخلت الغرفة وجدته جالسا يظهره المحذوب وتلك السجارية في فمه. كان يتفادي دخانها باغماضه حادة لعينه اليسرى. قال بدون ان ينظر الي: لم يرسل الانذار الى شركة الامل. لماذا؟ اجبت ان عملي لا يتعلق بالانذارات. قال: لكن هذا عمل الشعبة كلها. وبعدها طفق يتحدث بفضب بارد عن جلوسنا كالاسنام لا تصرف الخل ولا الريط. واخذت اصابعه البيضاء الخالية من الشعر تطرق بخفوت زجاج المنضدة، وبدأ صوته يرتفع كما انه لم يسيطر على نظرة الاستمزاز المصوبة الي. ولما قلت بوضوح وادب انني اختلف عن اصنام قريش باشياء عدة منها اني اهتم ما يقال حتى اذا كان بصوت غير مرتفع، وكما اذكر لقد صعد الدهل الى عيني الصغيرتين ثم ارتعش متفيا اما يده فامتدت واظنها كانت حركة غير ارادية، ثم رمى رمي مفروطي الشكل متدلا من حبل ابيض. وقطع علي النظر في التحول الطارئ على وجه المدير دخول معاونه الذي جرت يده الى خارج الغرفة.

تحدثت بصوت خافت الرشيدي. تحت اعلان السينما الكبير كان هناك زحام شديد يسد الدخول ولمحت فيه جارا لي يجز طفله الي تبكي بحرقه ونظرها لا يحيد عن لعب رخيصة مصروخة على الرصيف. وفي الاعلان كانت هناك امرأة تستسلم لرجل مفتول عضلات الساعدين ينحني بلا مبالاة على فمها المفتوح قليلا. كانت جميلة من الناحية الحيوانية. شعر ذهبي المتوج، انف رشيق الامتداد، عينان مثل لؤلؤتين شبه مغلفتين، نهد يتنقل من قماطه... البطل النموذجي يقبل البطلة النموذجية. اخترقت الحشد بشي من الفظاظ، وبعدها صادفت شحاذا يحشر بصصنب (الله يعطيكم... الله). اشعلت سيجارة ودميت עוד الثثار قرب يده المصنوبة باصابعها للشنجة التي ذكرتي بكف صبي كنا نخافه، ازق مرة افاض عصفور ثم اخذ يدور حولنا ملوحا بكفه الصغيرة امام وجوهنا. الشحاذون فصيلة بشرية تمكك شرعية بقاء. ها قد بدأت انقلب من جديد. ارى الشحاذ وهو ينش استانه بعود الشقاب الذي رصيته. هناك فئة من الشحاذين تنصب اسامك، امام لا مبالاك بصيوها الشهيدة ورجل اليد المدودة: ما العمل؟ المرض او ظلم ما منعتي من اكل الخبز وكما تاكله انت. كفى فلسفة.

انا اعرف عادته. فيبعد الكاس الرابضة تختض طبقات صوته بالغة قريبة من النحيب، وكنا نجلس عادة في حديقة

كانت ساحة "الباب الشرقي" محكومة بالحركة والشمس الحافلات الحمر ومعمها جحافل السيارات تدور برعونة حول الساحة زير المحركات عياط الباعة، ضجة العابرين من بشر وغير بشر، الهواء الذي يسبح مثل وهج الافران تحت شمس شاقولية الجحيم، لسان الجسر المتبسط الاسود وهو يقيء الساحة، كرنفال عيبي فيه كل بفداف ولا يتقصه سوى الموت والجذوى. بدون فلسفة! تفلسف مرة امام المدير وحتى رمح دون كيهوت المكسور لم يكن في يدي. وهي حقيقة التي مولع بالخطابة فهي خلاصة تخصصي العالي. والمحامي اليال الى الصمت اشته برحل يقود سيارة بطراف صناعية. اكيد ان المدير عاملني بهذه الصورة. انا لا احقد عليه بل مجرد شعور بالقرف الخفيف يمتلكني حين كنت ادخل غرفته ذات الجدران الزجاجية المغطاة بستان معدنية وردية اللون. اجده جالسا وراء مضدته العريضة الفاخرة، يظهر محدوب قليلا ورأس عشت فيه تعاريج الصلع، وسيجارة مشتملة في فمه على الدوام، هادئا مثاليا لا تزجرح معقولة وجوده اي قوة. انا اذكر لقائي الاول معه. فقد قادي شقيق احد زملاء الدراسة اليه. وبعد طقوس التحيات والضحكات المحلوة (لم تكن حوسوبا، المحضنك) ولأنت في الخارج) وللم اعرف هاتك اليك، بنظر الرجل الواسطة الي ثم الي المدير وتقوم المسألة بالاختصار بارع، فكان المدير ينظر الي خلال عرض القضية ورأسه يتنحي بترابته، وقد فسرت ذلك حينها بكونه تعبيراً عاطفياً ازاء حقوقي كعامل عن العمل، فانا استبعدت ان يكون الامر علاقة تقدير ما. واذكر ان المدير اندفع يتحدث يزخره التفاضل عن الشباب، بل نسي متطلبات المركز والسمن حين اعلن باحذالية لا نفع شخصيا من ورائها انه من الصحيح بل (من الواجب ان يستلم الشباب عقائدا الامور). وبعدها يومين جلست وراء مضد صغيرة ملقى عليها سجلا متوسطا الحجم وبعض اذوات الكتاكيت، ولم يثر العمل اهتمامي ولو عرف المدير ذلك لكانت خيبة امل كبيرة لافكاره الطافشة عن الشباب. كانت مهمتي ان اتقل مبالغ من اوراق متفرقة الي السجلين وفيما بعد اقوم بجمعها واتزلفها في اوراق صلبة ملونة تحمل اسماء ربان الشركة. وكان جو العمل طيبعا، والموظفون كانوا موظفين حقيقيين. للتزوجون منهم اكثر اخلاصا من العزاز والسعاة دليلين يبلون طلبات رؤساء الشعب الاربعة قبل البقية. اما يومي الاخير، وبعد ان خسرت خمسمائة نهار وراء هذه الطاولة، فكان يقود بالحركة. معاملات كثيرة يجري تنفيذها مع الزبائن وريس شعيتنا لم يحصر الي العمل، فقد ولدت زوجة للمرة الثالثة.

كنت جالسا ارقب، بجناد معاون المدير وهو في قصصه

خلفية لبار لا يראה سوى شيوخ يثرون وتسري مع الكحول بعض الخبوية في أصواتهم الضعيفة، ومن حين إلى آخر تنداح من موائدهم ضحكات متقطعة مسحة وجه مهدي مستطيل وصلعته المبكرة تزحف كثيرا إلى الوراء، ورأسه الكبير بين الكتفين الضيقين يأخذ في الاهتزاز الرتيب حين يصمت هذه الليلة فيها عداة. فقد سقط وعي مهدي على أحلامه المألوفة عن غزو العالم أي امتلاك شرقاء من الشمال، المغامرة بالروليت، الرقص على جليد روسيا، شرب السيد الآسياني من القرية الخ. وكما أعرف كان مهدي منذ الطفولة يريد التفوق في الامتحانات المدرسية وفي سباقات صبيان الحي. وأذكر أنه راهنهم مرة حول أنه يقدر على المساحة إلى منتصف نهر دجلة بذراع واحدة. وهكذا مسبح وسبح حتى شعر بالحر، أو كما قال بكلاية حديدية تهرصر صدره. وبعدما أسقط الذراع المرفوعة وهم غسحوا وسخروا منه ونادوه منها بعتن من ورق.

كان الليل وإشجار الحديقة المشقة شريرة الشبح وضجة المدينة التي فصلتنا بنوعمة قد زادت من غيبة غاري شقراوات الشمال بل أعاده الليل جسدا آخر، بينة دائية يحدق في هذه الظلمات من مكان لد جلدورها رطل مهلي صامتاً يدعك مسجارتها. نهضنا وتوجهنا إلى ذلك الفندق، وهناك أتسمت وقلت (مرحبا) للرجل طويل القامة مختل النظرات وهو يفتح الباب ويتقدمنا صاعدا السلم الضيق العالي، دخلت أنا غرفة سعاد، كانت تسوي شعرها بني اللون، كما نحت قمعا حمراء تصبغ ركبتيها. وقفت ورأعنا فلمحت وجهي الشاحب بسبب التزييف. أما هي فتظاهرت في المرأة بالنسب والضميق وطلبت مني أن اذهب إلى القرائ ثم خرجت بعد أن جلبت فستانها الضيق إلى الأسفل، بقيت وحدي أحمل في صورة جديدة على الجدار يطير فيها الملائكة بالجنحة بيض فوق أشجار ونهر. أما الشمس فكانت تصب على غوجبات النهر الرتيبة وخضرة الأشجار العالية حزاما ملموسة من أشعتها. كذلك ميزت طائرا كروي الشكل يحلق نظيرة المدهوش في تلك الأجنة المنشورة. وعادت سعاد وأخذت ترتب أغطية الفراش وهي تسألني عن صلي الجديد. اجبتها أنني مازلت عاطلا. طفقت تنظر الي بشيء من العتاب المبط. قلت لها أنني بحاجة إلى كأس «عرق». كانت تتحصى بصيق وأظافرها تحك برتابة جانب عنقا ثم لما الطسيق إلى صرغاة: «تعال أريد أن أنام مبكرة، عندي سفرة مع جماعة في الصبح». أطفأت المصباح وتوغل في

الفراش وبعد الالتصاق الذي لم أحس بالنهار وذوته أخبرتها أن تشعل المصباح الصغير. وتحت الضوء كانت الوسادة ملطخة بالدم أي ان التزييف عاود الكرة. أما سعاد فنهضت بلا مبالاة وتوجهت إلى المرأة وهي تغني بنفس طويل أغنية كردية. وأخذت اسمع صغيرا تزداد حدته ثم هبط سنار اسود رجراج على وجهي وأبتلعني النوم وقادني إلى دهليز ضيق وطويل انتصبت بغوص على جانبيه مرابا صدمتي صورها، صور الوجه الطويل بعينه الجاحظتين قليلا. وكان الشعر في المرايا أشواكا نافرة. لاحظت أن إحدى المرايا لا يلعب نصفها العلوي. ولما اقتربت منها وجدت أنها كوة تطل على ساحة لها امتداد الصحراء. وصليها حشد من الصبيان الصاخين الذين يرفعون صورا لم أميزها جيدا وعلى أكبر ظن كانت صور زعماء من شئ الاصناف. وكان هناك رجال جالسون وسط تظاهرة الصبيان يشربون النفط من أقماع معدنية ثم يقدونها ويدأرون الهزج بإيقاع زنجي. وفي الطرف الآخر من الصحراء جلست نسوة باحتفال زرين وهن يحصنن غلايل يتصاعد منها دخان أحمر اللون، ويرغضن أقدامهن لأشعة الشمس الحمراء. واهنة. بعدها لطمني صراخ مستطع أخيلت لأكل في البحر إلى أن سقطت في بحر كانت جدرانها من عيون بحجم الوسائد. وبعد السقوط أخذت تلامسني أصوات عذبة، ولظنا كانت أصوات أطفال، أخبرتني سعاد فيما بعد أنني كنت أصرخ واتضرع. كما قرعت صدري متباهيا بانني أقمعت علاقة مع زوجة رجل ذي نفوذ كبير، جاءت له بطفل جميل. وحسب سعاد قلت أن قنابل ذرية بعثرت المدن وطمرت الانهار، وظهر بعدها رجل شبيه بأحد الانبياء وهو يصرخ في الناس بأن يتنظمو في صفوف لكي يوزع عليهم مرقا من قدر هائل الحجم.

رايت أصابع مصبورة الأظفار بالأحمر تغترف الماء وتمسح وجهي ثم يصططق باب وتمسكتي يد قوية من ذراعي عند النزول من سلم ذي ارتفاع مخيف، تغمرني رائحة الشارع الحريفية. وأرى جدارين عالين زخفت دوائر مشوهة طينية اللون على أسفلهما. أرفع رأسي إلى السماء فلا أرى الا سقفا ثقيل السواد. وترنح نوافذ موصدة وأشكال لاعمدة وأسلاك مشهكة وفي الشارع القاحل تخترق ذلك الليل الكثيف أصداء سعال عميق وزمجرة سيارة مسرعة. وأحس أن التزييف والعرق يتوغلان في فأيطة السير المشعر. وعندما استيقظت في الصباح وجدت أن مستطيل الوسادة المدعوك مازال أبيض، وكان النظام النعال يأخذ في العلو.

غرائب لم يثبت احد ججوتها

التي يفترض أن تسلكها الأرواح الشريرة. كان المرض العاصم يزحف عليه في شكل قروح تزداد تعفناً كل يوم حتى أصبح ما بقي من جسده كتلة من الفحج والتقرحات وفاحت منه رائحة الموت حتى لم ين يصرقوا للموت رائحة. لكنه ظل واعياً رغم ذلك بل ارداد بقعة مجسراً كل مساء الأسرة على التناول على السهر عليه لربعه حلال ليبي أ قد التي لا تنتهي.

لا أحد سكر لمدة خفيفة لمساءة دلال فقد روت الجميع حتى أمه التي قالت لنا مرة بعد مدة فتستعجبت اجنية هكذا: نشأ في ظل أسرة وبه وسمه بحف بها مجد الثروة والتاريخ اللامع للعديد من العوام. كان الذي الوحيد وسط ثماني بنات مما جعل قدومه حدثاً عظيم محبوبات أسيادها حدود الدوائر. ولد على ما نذكر أمه ذات ليلة غريبة مضطربة استطاع أن ترى فيها الأبرة على الأرض بعد أن حملته به فراوا، وفي اليوم الأول من ميلاده جاء إلى الدوار رجل رث كان يطلب حصة باسم ولي صالح مجهول. قال «ولد لكم طفل هنا بالأمن ويجب أن تسموه دلاً»، وفي طفولته تميز بجمال أسر بلا جنس جعل أغلب الذين يرونه يتساءلون إن كان طفلة أم طفلاً. كانت له عيان خضروان مثل جده وحاجبان شديدي السواد مقترنان في وجه أبيض مستدير لم يرته من أحد جعل والده يقول حاضاً «هذا هو الوجه الذي يفضله السحرة» في إشارة إلى الأسطورة القائلة إن السحرة يخطفون الأطفال البهين ذوي العيون الخضراء لتقديهم قربان للجن. إلا أن الطفل لم يكن يحمل ذلك بل كشف عن موهبة كبيرة في أن لا يقبل إلا ما يشاء غير عاب بتجذبات أمه الخاتمة عليه من العراة والحسد ومن اختطاب الرهاين (1). وفي طفولته أيف كشف عن صوت رخيخ بأحد مجامع القلوب وهو يهني الكلمات القليلة التي سمع له عمره بحفظها. أشرف مرة عند رأس العين على جماعة من القراة كانوا يملأون قرب ماء لسفر طويل واطلق صوته بقوة دوت في الوادي، برز له رجل غصم منهم وقال مستعراً «هل تستطيع أن تكرر ذلك؟» وما فعل بحماس جديد قال له «إذن احفر الجنيات أيتها الطفل». وتذكر جده أن عرافة مجهولة جاءت مع الهطاية (2) من بلد بعيد رآته فشبهت وشرقت في كوز

أدركت دلال في أواخر عمره القصير. كان قد بلغ من العمر أربعة وثلاثين عام حين توفي. وقبل ذلك بضعة أسابيع قال لأمه وهي تحمله بين ذراعيها لكي يتشمس وقد جعله الهزال في حجم طفل «عندما أبلغ من العمر أربعة وثلاثين عاماً سأموت غيباً» ورغم علمها بصدقه فقد قالت له تعاتبه «إن تموت إلا عجوزاً» إلا أنه لم يسمها فقد كان غرق في هذيان الغامض وانفصل عنها يروحه الثالثة منذ عدة أعوام في عالمه الجنوني.

كان قال لأخته مرة وهي تحاول مساعدته على الأكل بسبب إرتعاش يده «رأيت في سامي أن القدة سبب دوعي ورأيت غلابا سوداء تنوح على وحي» ولما رأى أنها لا تهتم بذلك قال «أنت لا يمكن أن تسخري مني مثل البنات» كنت حينئذ في لا أكذب، سأقول لك وحداً: سأموت بعشرة أشهر من الآن، أرى جشني ممددة في الطريق المجهول إلى الجن القديرة يرعاهها الذباب الأزرق الكبير، أرى بطني متفخمة وعارياً ودم سلس من أنفي وفمي، سيمضي وقت طويل قبل أن يتظفروا لموتي».

أثرت فيها تنبؤاته المأساوية حتى أنها لم تجد القدرة على معارضته. قام من مكانه الوثير الذي أمعته له لكي لا يتكلم جسده المتهاكك نراينا آثار آخر علاج بالكي استسلم له قبل أشهر. كان سي الأمين مؤدب الدوار وطبيب التقليدي قد حكم بجنون دلال وبضرورة علاجه بالكي بالنار. سخن عدة مسامير في كتون فحم حتى أبصر لونها ثم غلفها بورق سميك وطبعها رؤوسها بعناية على جنبتي دلال الغارق في حمى غريفة. لم يستمد وعيه رغم احتراق الورق بفعل صعد حرارة المسامير ثم تعالت رائحة الشواء البشري. ولما أفاق في أول ظلام ذلك اليوم قال بطريقة من جاء متأسراً ليسأل عن شيء مهم فاته «لدي إحساس بأن أحداً ما شوى لحمي وأكل منه».

لم يفلح الكي في علاجه بل بدا أكثر تعفناً نحو هاوية عامضة. عاد سي الأمين يعالجه بأحروز واثمائم والكتابات الغريبة بغير السحق على الصحن وبعدها الديكة دون جدوى. فصي أياما يذفن الأحروز واثمائم في الطرقات والمسالك الوعرة

(1) الرهاين جمع رهين وهي لفظة من اللهجة المحلية والرهين كانتات غرافية تعيش في الأساطير الملهورة أو تحت الأرض ولها القدرة على التحمي كما تحفظ البشر لاستعادهم من الوانح أن لهذه الكلمة أصل في اللغة العربية وهي الرهب الذي يعيش متزلاً من مجها الجبال الشبي بملها الأسطوري.

(2) الهطاية قبائل رحل من وسط البلاد تحصى بترية الماشة وتزحل إلى الشمال الغربي صفا للمساعدة في الحصاد مع تأثير ما يبقى في الحقل لرحي الأهم.



بانتاع غير عادي واحمرت عيناه وجعل يتكلم بصوت غريب يهدد بالويل والدمار في الخوش. في البداية قال والده ان هذا ليس مهما، سيهدأ بعد لحظات إذ يجب أن نعلمه يوما ما كيف يتأذى، إلا أنه لم يهدأ، استمر بالصوت الغريب يهدد يقتل الأبقار في مراتبها المسائية ويأغرام النار في حقول القمح وإصابة أفراد الأسرة بأمراض لا علاج لها. كان الخوف عليه ومنه أيضا قد بدأ يتسرب الى المخاضين لما اشار الى بقرة تدخل الخوش على غير عادة ثم قال: «استموت الآن حتى تكون لكم درسا». وكما لو كانت البقرة تنتظر ذلك فقد جثث بصرها في الخوش ثم نهاترت على جنبها تحور بعف ويرر الريد ذاته من قمها ونخايشها وماتت.

هكذا تعلموا كيف يصدونه وكيف يخافون معارضة لتفادي شره. أما والده فقد ظل يبكي أياما ثم انتهى الى التسليم بتفك ابنه الوحيد فعلا ما أراد الله. وانطلق دلال في دنيا الله الراضة يفتي ويقتفي ليله حيشا اتفق له. لم يكن أحد يعرف حتى كيف يأكل أو كيف يعيش ولم يكن يقبل أن يتحدث عما يحدث له أصلا في ليالي تبه الطويلة التي تقضيها أمه نائمة بعين واحدة في انتظاره.

وحتى من تسعة عشر عاما لم تعرف له قصة حب واحدة. فقد كانت الكثير من النساء ينظرن اليه مثل شيء غراني. أحبته امرأة واحدة من الهلالية إلى حد أن طلقها زوجها نهامت على نفسها واتخمت بلا أثر تحفلة فقلتا شيئا. وهلكت في فتاة من دوار آخر لم تره لكنها صحت به يفتي في حرس أصحها فلم تحتمل فراره ولحقت به في الليلة ذاتها عبر الدواوير بطاردها أهلها حتى وجودها تزد أغر أخاها وقد فقدت وعيها بالزمان والمكان لذلك حسبوا حتى ماتت دون أن يدري أحد ما أصابها. وفي تلك الفترة أيضا طرده رجل من دوار قريب لأن كبرى بنتاه عشقته وقالت فيه شعرا فقرر قتله. لاحقه بندقية صيد عبر أهراس الصيف طيلة أسبوعين دون أن يفلح له على أثر. إلا أن الرجل نفسه ضاع عن الأنظار وانغشى الى الأبد وقيل أن الذئاب قد افترسته فيما كان دلال يفتي في مواقع أخرى.

لم يعرف عن دلال أنه أحب امرأة واحدة فيما كانت النساء تشكثن على حبه بلا أمل. وتأكد للجميع أنه لن يحب واحدة منهم وبدأ يربنا بما يحاك حوله من قصص خيالية حتى عاد مرة في منتصف نهار صيفي قاطض مرهقا. كانت عيناه زائعتين ولونه يميل الى الزرقة مثل شخص مختور. قال له والده هل كانت الشياطين تطاردك حتى تأتي بهذه اللامع؟ رفض الكلام حتى مع أمه. شرب قليلا من اللبن الذي منته له ثم رفض أن يمد يده الى المصل قال لها «أنا مريض جدا» ثم فقد وعيه في مكانه بغوش. لما أفاق كانت أمه وأخواته البنات يكنين حوله وهو محمى مثل رجل ميت. مطر إليهن ثم وجه بصره الى طاقة في جدار البيت وقال «بيتي وبيتك الله، لا تقرييني». ولأن يعرف أحد سر المرأة التي أصبح يراها وحده في التوافد وأركان البيوت وفوق السطوح

الذين الذي طلبته ثم فالت لها «أخفيه عن بنات الجن» حتى في عيبه.

لا يذكر الجميع من طفولة دلال إلا شقاوته حتى بدأ لبعضهم مسكونا بروح غير آدمية. وكما كان يقول كلاما غير مفهوم أو يتباهى غصب غير عادي كانت أمه تقول «اسم الله على ابني! تحفظك منهم بالقرآن وسيدنا النبي وأولياء الله الصالحين». بدأ يتحدث عن رؤى غريبة تتكرر في منامه دائما حيث يرى «طفلة تطير في سماء الخوش وتاخذه في يدي يا أمي، أحلق معها فوق الجبال والصحراء حتى تبدو لي أجساد الخسافين مثل النمل». لا أحد اعتم جديدا بحكاية الطفلة التي يلمو معها في منامه أو بالروايات الأخرى التي يرى فيها «جماعة من الدراويش يلبسون الأخضر ويفنون عند زيارتنا فلا تنبهم كلانا، يسألون حتى إن كنت قد كبرت لكي أرسل معهم». قال له سي الأيمن مرة وهو يجلبه من يمينه «تعال هنا واروي حكاية الخسافين». لكن دلال المشغول تلك الأيام بالغناء رفض أن يعيد الحكاية. قال له في النهاية «إنهم يكرهونك، اسألهم أن تسألني مرة أخرى».

وفي من خمسة عشر عاما كان قد أصبح رغم معارضة أبيه إلى حد الغضب غنيا في الأهراس. قال والده «أيام الذوات يسمعون العناء لكتهم لا يعرفون في الأهراس». ولأن دلال لمرة أن لا يعمل إلا ما يريد فقد استمر في متعته غير المحدود، بصوته الذي يحسر الخويل متصل من بعيد وترجع زروسة عن الداهي في أشد لحظات عطشها، ويدفع اليمام الضعيف الى الغناء معه في رؤوس أشجار الصنوبر. ومرة كنا ذات صيف في سيد سهر عن صوء القمر حراسة أكداش القمح لما بدأ يفتي لنا أحفنة حزينة لا أحد يعرف أصلها وبدت لأكثرنا خيرة بالغناء الرعفي من تهويماته الغضاضة. في البداية أخرج نابه القصبي وقضى وقتا قصيرا في البحث عن حنة كما تصوره في ذهنه ثم اندفع بلا توقف يفتي ويعرف وحده. لم يمض ديم ساعة حتى تجمع حولنا الهلالية والزراعة في اليلد حتى قال رجل لم يعرفه أحد منا «أحسن نقل الأرواح في هواء هذا المكان» كان يخيل لنا أن الضراسير الليلية وجيوانات أخرى تغني معه لحاته وأن القمر قد ازداد لمنا حتى لفتا نور أزرقي فضي ساحر في حالة غير ليلية.

لم يتم تلك الليلة إلا عند الفجر، ولم نعتش له على أثر في الصباح كما لو كان من إبداع مخيلتنا الجساعية أو أننا حملنا به جميعا بالتفاصيل ذاتها. واتخى دلال بعد ذلك ودون أن يعرف أحد أين ذهب. كانوا يبحثون عنه في المراعي مع الرعاة وبنات الهلالية وفي عيون الله حيث يجدونه يفتي ويتعلم المزف على الناي القصبي. يفتي متى يشاء ويعود حين لا ينتظره أحد وانتهى الجميع بالتلصيح له بمزاجه الغاضب خوفا عليه من الغضب. فقد عمد والده مرة الى تقصيده بجعل عم جذع شجرة زين في الخوش حتى لا يتنح بمجموعة الرعاة في عرس يمد. إلا أن فمة القملة انتهت بصالة رعب لا حد لها، ظهر الريد في طرفي فمة المفتوح

ورفض الحديث عن المرأة التي كان يراها وحده ويعلمها حين يكون وحيدا، وحدها أمه كانت تجد القدرة على الصبر معه في تهورياته الغامضة وتصارع بعدها صمته عن قصة مرضه القريب، قال لها مرة وهما يسهران وحيدان «لم أهد مرضيا، إن ما بي هو منها». ولما أصرت أن تعرف من هي التي يتحدث عنها قال لها أول مرة «حتى أستشيرها». وفي ليلة أخرى كانت تميز ملابسها لما أعادت عليه السؤال، قال لها بصوت يشبه الهمس «أيتها أول مرة في الوادي وأنا عائد من عرس عيّنت فيه بصوت غير صوتي، كنت أمتشي وحيدا في الوادي لما وقفت لي فجأة في الطريق ورغم الظلام الدامس فقد رأيتها باصمعة مثل نمر جميلة ب أماء» ب إلامهي عما أتحدث أنا إلا أن؟ لم تكن تمشي بل تطير فوق الأرض. وقتها كنت كمن يحلم، ولما أفقت وجدت نفسي قد سلكت طريقا لا أعرفها وكاد النهار يطلع عليّ. بدا لي أنني كنت أمتشي مائت وفي الليلة التالية رأيتها في المنام، قالت لي هكذا ستراني أفضل ولن تكلم»

للم يقل لها في البداية أكثر من ذلك إلا أنها استمرت بعدها عجيب ترصد أوقات خلوته لكي تمديد عليه السؤال يطاح، قال لها مرة «سأقوم غدا صباحا في الساعة العاشرة ولن أكون مرضيا، سألتني يرحلي ستترك تلك المرأة؟»، نظرت إليها من وراء عينيته المبهمة ثم أتت إليّ وأخبرتني بالسر وقال «لن تتركني أبدا إذ قضيت الأمر». ثم فكرت في الأمر وتذكرت أنني سأفقد حاروق ما سيفعله أيتها بعد ذلك في طرقات أخرى وأنا أعود ليليا. كنت أظن أنني قد أخطأت الطريق أو كنت كالعادة حتى أصبحت تكلمي بأهمني كانت تكلمني، كانت تغلق عيني فتفتحها على قصور يكون آخر عهدي بنفس في الطريق فإذا أنا في قصر حقيقي، المس جدواته وأرى ضوء فوائيه وأسمع جلبة سكانه، تخرج لي في أجمل ملابسها تغطف الأيصار، طلبت مني أن أهني لها، مدت لي نابا يشبه نابيتا لكنه من الذهب لكي أعزف لها في جنة قصورها، كانت تقول لي: إتحاف عليك يا دأل فلا تنظر إلي كثيرا» بصمت دلال بعد ذلك ثم بضيف كما لو كان يحدث نفسه أوفائق في طريق لا أعرفها وقد طلع النهار، تصوري كيف يستغرق ذلك الحلم القصير كامل الليل؟ في اليوم الموالي قام من فراشه كما تبا لنفسه، استحم وبدا ممتلئ من حماء الطويلة بعد شهر ونصف قضاه غارقا في عرقه الزيتي وهلهات لم ترتد أفضل ملايه وغادر البيت غير عابى بتجذبات أمه وأخواته. عاد بعد ذلك إلى البيت دون وجهة، كان يظهر صامتا مثل شبح في الدواوير حيث بدأ أن الكلاب قد أصبحت تعرفه وتتردد إليه. لم يعد بعدها للغناء أبدا لكن أحدهم أقسم لوالده أنه رآه «يعزف نابا وحيدا في الحلاء، جلبتني للموسيقى الساحرة التي حملها الهواء بين الأشجار التي فوجئتني بعزف ويكي والدعوى تتجمع من مقفيه وتستدر إلى شفتي ثم يسرف في النابي لتطقط قطرات على التراب». ولما حاولت امرأة من أقاربها أن تستخرجها إلى الغناء في الوادي حيث ظهر فجأة

إلا بعد هودته بأسبوعين. اعترف لأمه بعد أن رفض طوليا الوجود إنها هناك تراك، إنها طفلة يتيمة طويلة تشبه لي». إن الحمى التي كنت تتلذذ كل وقت صمته جعلت الكثيرين يعتقدون أنه يهذي، كان يفرق في عرق لرج مثل الزيت يلوث كل ما حوله. أمه أيضا قالت ذلك وأقبلت تتلذذ به بالأعشاب الطبية والوصفات الشعبية. فصلدت الدم بنفسها من فقاء حتى لا يتغلغل أحد لمرضه وحتى لا يشيع خبر جنونه. أخفت هلهاته حتى عن شقيقاتها وجعلت بناتها يفسمن أن لا يتحدثن عن مرضه المفاسي أمام أحد. قال سي الأمين إسام الدوار وطيبه الشعبي في البداية أنها ضربة شمس وكتب له حروزا كثيرة لم تغلق إلا في جملة يفقد القدرة على النوم. كما أصبح يشغل من فرائض مرضه في غفلة من رعاية أمه وأخواته ليتجول بلا هدف في أسطبلات الخيول والبقر. لا أحد كان يفهم كيف ينجم في المحروم من غرقت وأصبحوا يجدونه ينشئ فضلات الرماد في المطبخ وهو يتكلم وحيدا. ثم غير سي الأمين وصف المرض فلقد جعلوه بأكل شيئا مسحورا

لقد دس له امرأة عاتقة السحر في جرة ماء

بدأت أمه تصف حكاية المرأة البيضاء التي لا يراها إلا هو لما طفا مرة فوق نار الحمى لكي يقول لها: «إن أمي لست أبي الأن في قدمه اليمنى؟» قالت له «اسم الله عليك طيبه، أمك في العين». إلا أن والده ما لبث أن جاء محمولا وتذكرت قصة القدم اليمنى وأصبح لونها أزرق مثل أمه المصفر. لم تغلق كل العلاجات التي قدمت له في تحسين حالته وإيمته الانتفاخ في بنية جسده. كانوا يداوونه بفصد الدم من قدمه وبالك في بالنار في موضع اللسعة وجعله الأكم يهذي متحملا أن البيوت كلها قد ملئت بالأفاعي. وفي اليوم الثالث للحادثة كانت الأم تحدث نفسها بلوعة وهي تحاول أن تقسم رعايتها بين الزوج والأبن «أبوك سيموت يا وتوجه إلى أبيه. وضع يماقه على كتفه ومسح بها موضع اللسعة متحمسا ثم عاد إلى مكانه في موده أمام أنظار أمه وأخواته. قال قبل أن يستسلم لزوم لا تشوبه الحمى «يصبح معافي».

لقد أصبح والده ممتلئ صملا مما جعل أكثر الذين علموا بهله الحادثة يعتقدون أن ما أصاب دلال لم يكن ضربة شمس ولا عقاقير سحرية بل شيئا غامضا من الجفن كانوا يسمعون به ويعتقدونه من الخرافات

وتأملت تسوأت دلال في الحوش كان هو الذي به إلى ضياع قطع من البئر في الغابات الغربية ودل الباحثين عن المكان الذي لم يكونوا ليصلوا إليه لولا إرشاداته. كان هو أيضا الذي تحدث عن لصوص يكتمون في الوادي الغربيت وينالون كلاب الدوار باطعاسها كل يوم في انتظار السطو على قطعان المواشي. كشف لشقيقته الكبرى عن جسي مولودها فيما كانت حلي في الشهر السادس. أعلم من عريق سيبث في مزارع الشجر قبل أسبوع من حدوثه بفعل صاعقة تحدث عن سيوات كثيرة تحققت كلها إلا أنه

في الشهر الرابع من مرضه الأخير خرج الدم من أنفه وفضة فاحت أمه وشقيقاته في الحوش. وضمه أبوه على محفة صنعت أعصابه له ونقلوه إلى طبيب أجني في المدينة حيث بقت له حالته تتوفا غير مالوف من الأمراض الحسدية أو النفسية، إن جرثومة مجهولة تنخر في ألامن في الشفاه اكتفى الطبيب بطيابه بمراد مدينة. رسؤال حمراء ثم لقه بضماذات كثيرة مثل من وأعاده إلى أهله. عندها قرر سي الامين أن يتولي أمره مرة أخرى. تسوق لأجله بأما عبر الأسواق والنداش يشتري البخورات الغامضة وساح بين لجبال الوهرة فيجمع أعشابا طيبة نادرة وحسوات غابية مربية منها لحراف. لا تغير لونها، فتد أبيض وشفاف من النحل الطار على يظهر لمراسم الهنود، ويك أسود. صمغ كلها في الغيرة لأخيت

المالية في حالة تحول مستمر حتى بدا كأنه يأكل من جسده فيما كان همتا الأول هو أن تطرد الذباب الأزرق بعيدا عنه لأنه كان كثيرا إلى الحد الذي جعلنا نعتقد أنه سيئهمه حيا. كان عليه الوحيد هو أن يشرب الماء كل ساعة وأن يأخذوه ليتشمس كل يوم ويصف جسده من المرق حتى يكاد يحترق. وفي عامه الرابع والثلاثين أصبح شحبا بجسم لا يزيد على وزن عظامه المتماصة بأعجوبة. أنه أله ظل أكثر حيوية عما مضى وظلت عيناه تنقدان كأنهما عينا شخص آخر في قوة عاصفة. نحوكت أحاديثه إلى هذيان في أغلب الحالات بإشتهاء لحظات نادرة يطلق فيها نبوءة مبهمه لزمان آخر. وفي الحزف الذي اتم فيه عامه الرابع والثلاثين قرر ذات صبح ان يعادر فراش مرضه دون مساعدة أحد. كان يشبه بهؤلاء مجموعة من العصي تحاول أن تقف. لم يحتمل الوقوف نسيانا كلنا نبوءته الأخيرة بخصوص نهايته حين نال جسدنا عن عجزه. «اذن كيف ساموت في المكان انشغف عيه؟»

ولقدت أمه بقية اليوم وأكثر الليل ساعرة تعالي هذيانه الأخير وهو يروي حكايات غسمرناطة عن طفلة من الجن يديه بشعرها وحبس فيه صوت لأنه رفضها. وفي القصر لم يظن أحد لاختلافه بالذات الذي لا تميز له. لقد قضينا عدة أيام نبحث عنه بكل السبل في الجهة كندا. سألنا الغرباء العابرين والباعة للتجولين ورواد الأسواق والزارع، اطلقنا الكلاب في البراري بحثا عنه دون جدوى ولم نعث له على أثر إلا ما جاءنا رجل مجهول زعم أنه «عثر على الجثة بطريق الصدفة وجدناها سلك طريقا خاطئة، كانت جثة غريبة متشفخة في طريق مجهول تؤدي إلى هون جنس ماؤها». وفي احين انطلقنا إلى حيث ذكر ووجدنا دلال ميتا كما جاء في نبوءته تماما.

استحال لونه إلى الأزرق وانتفخ بطنه وسال دم أسود من ستره وفمه وانفخ وسيرت منه راحة تدفع أشد الرجال من الضياع الإغصاء والتقي. لم نفهم سامتها كيف نجت حشنة من الضياع والذباب، إلا أن أكثر ما أذهلنا في وضعه هو الذباب الأزرق الذي كساه وبدا مثل خلية نحل فوجدنا صعوبة في طرده وظل يرافقه حتى البيت ثم ارتقى إلى الجثمان ونحن نسيه في قبره. فقاما الجثة بسلف حتى لا تتزعزع فقد بدت لنا شديدة الهشاشة ووضعناها عند ظل شجرة عجوز في انتظار جلب حفلة ندفه عليها إلى البيت. وفي الليلة الأخيرة لوجود جثمانه فوق الأرض طلع القمر كاملا فضايا بأشعة زرقاء سحرية إلا أننا لم نكنه أبدا ذلك اليوم كما لو أننا ندفن شخصا مات منذ عدة أعوام..

لألمه هو التمدد على بطنه فيما روحته تدعه يرت الأريشون الساخن. حملته شقيقه على وضعه ذلك في مسيرة مصنة إلى طيب المدينة حيث كشفوا أن به «سرطانا غيبيا بلا سابقة تصاعف حجمه كن خطة» استصلوا الورم في عملية كاد يعقد بها كل دمه إلا أنه لن يشفى منها أبدا إذا استمر القبح يسيل بفزارة غير صادية من دمكه. اضطروا للعودة به إلى بيته بعد أن رفع منه الطبيب يده. قال لابنه «الأفضل أن نروا له مكانا يموت فيه بهدوء». جعلوا له نقيا في سريره عند مستوى الظهر وقروا ملابسه حتى لا يلامس الدمع شيئا ولكي ينساب قيحه إلى سطل رمل تحته. كان يشرب الماء بشراسة شق في أرض جافة. وبدا للجميع أن كل ما يشربه يتحول إلى قيح وأنه يموت دون أدنى أمل في الشفاء. وفي فجر يوم غريب ظهرت في دمعه ديدان دقيقة كانت تتحرك بشكل مرقف ثم تقف في السطل، هكذا عاشت معه زوجته هالكة الملن حتى الشهر السابع كما نثيا له دلال حين نفذ الدم إلى وتبه وتلب.

في تلك الأيام العصيبة كان دلال يسبح في أرض الله الواسعة بروح جديدة. وفطن أن يرى سي الأمين أو حتى الحديث عنه. سعاد البعض من رواء جسده حالاً أشبه ببعضهم لم يكن يأكل شيئا يذكر. كانت تثير راحة الشمس. سموا ذلك عن نفسه عن كبد البقر حين يراه أو يشم رائحة راحة سطل بظ. ذهب تلك السبل من أواخر حياته أيضا انتشر الاتعاب حول عرابيه التي لم يثبت أحد حدوثها، حيث قيل أنه سمع في مكان كثيرة ومنصرف في وقت واحد ويطلق الأرض مثل شبح. وقيل أنه يشرب مع الطيور ويسرح مع الذباب ويذهب إلى الأسواق منتكرا في زي متسول ينشد أناشيد فرق صوفية قادمة من الغرب البعيد. وسمع آخرون أنه ظهر لهم في المواعيف الشائبة لكي يرشدتهم إلى الطريق ويصفوه بدقة بأنه «ذلك الفتى النحيل ذو العينين الخضراوين والدي لا يتكلم أبدا». زعم أحد الرعاة أنه رآه يطير مخلقا فوق الزوايا عند الغروب، وقال رجل عاد من الحج أنه رآه يطوف بالكسبة مع الصائدين. إلا أن الروايات التي رواها أشخاص ثقات حول رؤية دلال في عدة أماكن مستخلعة وبعيدة عن بعضها في وقت واحد هي التي دعمت الاعتقاد بأنه بعدد التحول إلى رجل كرامات. وبعد موت سي الأمين قرر دلال أن يعود لنهائيا إلى البيت فجماء «لكي يموت هنا» كما قال لأمه. كان يلتف ببرنس وضم حرارة الصيف حين قدم فجأة وعليه آثار رجل قضى عمره كله ماشيا. جلس خارج الحوش متمسكا حتى الزوال ثم بدا يرتجف بفعل حمى التناهي فأدخلوه إلى بيت مرضه حيث فرق في عرق أزلي له راحة زفرة يجلب ذبابا أزرق كبيرا بكثرة حتى تكونت حوله غمامة منه تقطن مثل خلية نحل. قضى الأشهر

من أين يأتي الغبار؟

حركة اولي

شعور بالآلم اخترقه، أوجعه وجعا شديدا، تردد في داخله صوت يلحظه بالفتور الذي يغطي الأشياء، في الشوارع كان يسير بعض البشر المتهاكلين أنهكهة النهار القسوة وجرائمه. تطلع إلى بعض العيون الجائحة في المعاء فأجس فيها بوجع لا ينسى، أدرك أن ما بداخله ليس حالة فردية ولا علامة فارقة تميزه عن الناس إنما ما يدور هنا يدور أيضا هناك.

هذا المساء لما أراد الخروج إلى المدينة فتح الدولاب أراد أن يتقي لباسا نظيفا في نفس الوقت ليرتديه، كان متأكدا أن دولابه يحوي العديد من الملابس خاصة وأنه شاب أعزب حريص على أن يرتدي الملابس المناسبة لسنه حتى يبدو في مظهر لائق أمام الجميع وبصورة أنخص أمام تلك الفتاة السمراء الجميلة التي فتنته في لحظة ما ليس يدري كيف. نظر في أركان الدولاب مسح تباينا أبيض وسروالا من الدجبن الأزرق فضجى بأوساخ لا يعرف لها مصدرا تنطلي كلا القطعتين، أحس بحرارة من نوع ما. إنها الصدفة، القدر يرفضه دائما.

في هذه اللحظة تناهى إلى سماعه صوت ابن الجيران وهو يصيح بأصا وجاءه الصوت يمزق أودية الفضاء ويمشط على سمعه فيريكه إنها أمه حتما تعذبه، ربما لأنه رفض أن يذهب لشراء الحليب الذي كانت وهي التي مات زوجها في ليلة شتاء خانقة فتركها وحيدة تكايد شبابه وإدنها الذي يرفض الآن أن يذهب لاشتراء الحليب. وأنا متأكد أن

الطالب الأشقر صاحب المحفظة الحلدية السوداء والذي كان يرفض دائما أن يذهب للعشاء مساء في المطعم الجاسمي يتربص بها ويأبئها الذي كان يمضي الكثير من الوقت في شتراء الحليب فإذا ذهب كنت ترى هذا الفتى يطل برأسه من نافذة البيت إلى الأعلى فيصير هذه الأرملة في شباكها تبسم وتعرضه على الصعود إلى العمارة التي لم تكن تغلو هي الأخرى من بعض الطلبة، الجميع كانوا ولا يزالون يتصورون أنه كان يصعد إلى زملائه هنا لكنه هذا الماروغ كان يمضي تلك اللحظات بين احضسان هذه الأرملة اللذينة، يفعل فيها الافاعيل، اما انا فقد كنت المحرق شوقا وامزق شفتي وأتمنى ان اكون انا ذلك الطالب الأشقر والذي استقر به المقام هنا منذ عامين في نفس المنزل لا يغيره.

قلب جميع الملابس من الدولاب فوجد أغلبها متسخا بنوع من الغبار الرمادي سحب بعضها فغصه بشدة لكن الوسخ بقي متشرا فيها. حينها قرر انه عليه أن يحملها إلى الغسالة في الشارع الحلقى وسط المدينة. ودونما نظام عباها في الحقيبة فبدت أشبه بخليط من القماش الرديء. نظر إليها معبأة فاستغرب كيف اشتراها قطعة قطعة بتلك الاثمان الباهظة من دكاكين المدينة ومغازاتها. هل كان وجوده الآتي يستوجب كل هذه الملابس المتنوعة الأشكال والألوان ام ان الخدعة، الان تستوجب كل هذا التكرر والنلون؟ ترك الحقيبة بجانب الدولاب فالحقت مساء واكيد ان المحل لن يكون مفتوحا في مثل هذا الوقت، اطل من النافذة إلى الشارع فوجد الطالب لا يزال متربصا في شباكه ينتظر إشارة الرحمة

هنا فلا يرى غير البرد الشديد شتاء والقيظ المؤلم في بداية الصيف وأوائل الخريف . كيف لطفل صغير أن يفهم أسباب هذا التباعد في أجواء الحياة . ؟

اعتدل في كرسيه امام معلمه الذي كان يحبه كثيرا . للمعلم كان يعود به في بعض الأيام العاصفة إلى البيت ويجلسه إلى جاتيه في سيارته السوداء التي تشبه في صورتها السلحفاة ، لم يقتصر الشبه في الواقع على الصورة بل حتى في الحركة . المعلم كان يجلب له العديد من الأشياء هذا التلميذ المذلل والذكي كان يستمع إليه بكل انتباه ويفهم ما قدر عليه والباقي يرسخ في الذاكرة على شكل أصوات وكلمات . نظر إلى معلمه في ذلك الصباح وكأنه يسأله عن صديقه وجليسه في القسم الذي لم يأت . اشاح للمعلم بصره عنه وما كان يفعل ذلك أبد . طلب المعلم من أحدهم القراءة فرفع أصبعه لكنه لم يطلب منه أن يبدأ القراءة كما تعود ، فهم أن أمرا غير عادي حدث ، استمع إلى أحد أصدقائه من الخلف يقول لقد مات عبد الجواد البارحة . . نظر إلى مكان صديقه واحتواه الفراق . .

حركة ثالثة

.. جاء هذا الرجل من دنيا بعيدة ، من حملة إلى هنا؟ من ألقى به في هذا الخصم متاري؟ من حملة كل هذه الحكايات والأناشيء؟

سكن في هذه المدينة ، التي يجسده في شوارعها . احتك كتفه بالكثيرين ، صوته تردد في الكثير من الأروقة ، وبين المقاهي ، وحتى المحطات التي كان يكرهها وجد نفسه يوما مجبورا على دخولها ليفرغ فيها أحشائه بعد أن كان يتنلى كل مرة بوهم النجاة ، كثيرا ما كان يشكو من عدم قدرة الناس على فهمه ، اتهموه تهمة عديدة وصل الحد ببعضهم إلى اعتبار شخصيته متعالية ويقول ما لا يفهم قال لي : فلماذا الحياة ترفضني؟ فلماذا كلما احتواني ذراع امرأة انتصب رب في مكان ما بعلمي ويتوعدني بالحرمان وبجحيم المارقين والكفرة؟! .

في أيام تواجده الأولى في هذه المدينة بعد غيبة دامت سنوات كنا نتوقع أنه لن يعود بعدها إلى هناك ، كان صامتا ومتزولا لا يتكلم كثيرا ولكنه بعد أيام واشهر أصبح ويسب مجموعة من الأحداث محط انتظار الجميع ، بل يمكن الجزم أنه أصبح مراقبا ، ففي كل حركة يقوم بها كان يحس أن أحدا ما بجواره ، فحني في اشد اللحظات حميمية كان يشمر ، بل يكاد يجزم أن أحدا ما يتجسس عليه ويدون حركاته وسكانته ، أصبحت العين عين الآخر بل لنقل عين الآخرين

لكنها لن تأتي هذا اليوم وأحس بداخله هذه المرة بتوع من الارتياح . نزل مسرعا إلى الشارع اعترضته في سلم العمارة الأرملة كتيبة تمسك بياثها في يدها اليمنى أما اليسرى فقد أمسكت بوعاء الحليب ، قال في نفسه «انا استطاع أن أمسحو عنك هذه الآلام لو تعلمين» . ابتسمت له بعينين متلتئنان فلم يجد بدا من أن يسمح ببسده على واس الصببي وأن يتزل متسارعا ونظر إلى النافذة المقابلة لباب العمارة في هزة

حركة ثانية

عند الصباح استيقظ باكرا استمع في الخارج إلى صوت حركة ما ، جلبة أو شبه جلبة . هم بعض البائسين حضروا منذ أول خيط للنور هبط على وجه الأرض يشاهدون عيشهم رغم قلة ما يتناولونه ، أصوات الحديد وهو يدق الحجر والفؤوس تضرب الأرض فتحفر فيها خطوطا مسترغف منها وعليها وفيها فيما بعده جذواتا عديدة تحوي أجسادا لا يعرفونها . لكنهم اتوا ليشتيدوا في هذه الأرض وفي هذا الزمن الكاسر بيننا وآخرس . . كانت تلك الأصوات تنتهي إلى سمعه مجتمعة فييدو كعلم مزعج .

تذكر ما مر به . الفقدان أوجعه كثيرا ، فلماذا تلك العميون البحرية التي حملت معها كل أسرار الكون ، كانت ترفض في تلك العميون أجيال وأجيال احتفالات الفرح مرسومة بداخلها والوجه الذي كان يحويها كان يفتح على دائرة المدرس والبهجة الأزلية ، زاد التذكر ففتح في صفحات الذاكرة أوجاعها أخرى . لماذا كل حياته تفتح على نوافذ الأوجاع؟

عاد إلى إهمام الطفولة الأولى . كان الفقدان خطأ رسميا محفورا في حياته . تذكره ذلك الفتى الذي درس معه في المدرسة الابتدائية في صحراء الجنوب . مخطوطة إلى تلك المدرسة حينما تعود إليه الآن تبدل له وكأنها خطوات نبي يشق صحاري الهجاز هربا من أهل عذوبه فلم يجد من مهرب إلا أن يتركهم أملا في النجاة . تلك المدرسة الطالعة على الواحات المعذبة والمحاطة في جانب منها بكتبان كتيبة من الرمال وبعض الديار المتناثرة فوق الرمل كحبات عقد اتفك من جيد غزالي رطب كانت كل حياته في تلك الفترة وكان ذلك الطفل شيئا هاما في تلك الحياة ، كان مطرا نديا في أرض صفراء لا تعرف إلا الرياح العاتية في فترة الربيع والشمس الملهمية صيفا . أنه هو فقد كان وقتها قادما من البحر ، كان حينها لا يفهم هذا التناقض الساكن في طبيعة الأشياء .

يرى في بلده حيث كان يقضي معظم أيام العطلة للمدرسة إياما جميلة وأرضا خضراء ونسيما بحريا منعشا ثم يعود إلى

ومصدرنا لقلق ثابت لديه. ومن هنا تكونت لديه عادة غريبة تتمثل في تصنيف البشر حسب لون العين في علاقته بلون البشرة. فمثلا العين الخضراء في وجه ابيض تدل على طيبة صاحبها ونظافة سريرته اما العين نفسها في وجه اشقر فتدل على اعجاب بالنفس وزهو بالذات يبلغ حد القورور مع ذكاء وهمي قد يصل بصاحبه الى اعتبار نفسه افضل الناس لكن مع عدم القدرة على إيذاء الآخر. . . وقد اعتبر العين الكستنائية من اهم العيون اذ كانت عنده تحمل اغلب واضطر الدلالات فهي مع وجه ابيض كانت تدل على جمال الاخلاق وطيبة القلب وحب الآخرين لكن صاحبها يتسم بالضعف وعدم المقدرة على السيطرة على المواقف التي تواجهه فجأة. ونفس العين في وجه اشقر كانت تشي بذكاء حاد ولفظة شديدة مع يسير كبير الى الراحة وعدم الرغبة في الاتصال بالآخرين. لكن هذا لا ينفي عن صاحبها قوة الإرادة وصلابة العزيمة اضافة الى انه عند الضرورة يكون مستعدا لتنف كل من حوله للدفاع عن نفسه. اما نفس اللون من العيون في بشرة سمراء فانه لديه كان يحمل دلالة الحب والرغبة الشديدة في إيذاء الآخرين مع تغليب للمصلحة الشخصية على راسي. كان. وهو يشاهد كثيرا من اصحاب هذا اللون من العيون وهويا من هذا الرعب المدمر الذي اصبح يحيط بحياته ونجينا بجمعية الطرقات الذي كان يحاصره فقد قرر ان يرتدي نظارات سوداء تقيه عيون الآخرين، ومن هنا اصبح يرى ولا يرى اضافة الى ان لون زجاج نظارته قد زين له العيون من حوله وحفف عنه حدة التشتت في الواتها مما حقق له راحة نفسية كبيرة وبدأ شعره بالمراقبة والمحاصرة يخفت الى ان صدر قانون رسمي يمنع ارتداء النظارات الشمسية ويسمح فقط بارتداء النظارات الطبية الشفافة، ولا خرج الى الشارع من جديد وجد بشرا سمرا بنظارات طبية شفافة تغطي اعينا كستنائية. .

السكون الاخير

. كنت اسير في الشارع الرئيسي للمدينة حاملا الحقبة التي عبات فيها ملابسي المتسخة. شاهدت مجموعة من البشر واقفين على حافة الطريق فتاة جميلة صدمتها سيارة مسرعة يقودها شاب أنيق. كانت الفتاة تتكلم بصعوبة. بعد مدة قدمت سيارة الاسعاف نزل منها ممرضان حملوا الفتاة كيبيما اتفق دخلاها في العربة الخلفية للسيارة، رجال الامن مازالوا على عين المكان يحاولون ابعاد الناس. . . المأساة امرأة كان خسارة شباها. « قال آخر « ان الشاب هو القاتل لسفوف لونا «يا مسرعا» تكلم رجل اخر فقال «ان الفتاة لم تلقت لا مئة

ولا مئة وهي تعبر الطريق. . . نظرت الى الاشارة الضوئية الموجودة في هذا الملتقى من الطريق، لم تكن تستشغل. واصلت السير حذرا. . اعترضني في نفس الطريق صديق لي يحمل في يده حقيبة كانت معبأة لباسا على ما يبدو، سألته عن جهته فقال لي انه يتجه الى الغسالة. واصلنا السير معا. التفت الي ثم قال: «لست ادري فالبارحة وعندما اردت ان اخرج للسهر ليلا فتحت الدواب فوجدت جميع الملابس مغطاب بنوع من الغبار لا اعرف له مصدرا، كما ان العديد من البقع السوداء كانت تغطي الكثير من المواقع في الملابس». ابتمت وقلت له «ان نفس الشيء قد حصل لي». غيرنا طريقنا إلى شارع الكورنيش قلت له «اني اريد ان استشعر بعضا من هواء البحر النقي». مشينا قليلا على الكورنيش امتد البصر الى الاق و توترت الى جسدي نسمة باردة ثم عاود الهواء الحار محاصرة المكان من جديد. اشعلت سيجارة وفتحت لصاحبي واحدة اشعلها هو الآخر منهم. على الشاطئ في آخر الكورنيش كان البعارة وبعض من اللصبة تاملون بحيرة و سمرحاب حوتا كبير الحجم قد لفظه البحر ميت. نظر لي صاحبي ثم قال. «انها لمصانع تقتل فينا حياة». قلت له «كها مصدر رزق للكثيرين». لم يعلق. وقت عني حده الرصيف ننظر قدوم «ناكسي» قدمت اشار ليها صاحبي. وقفت صعدنا قال السائق «الى اين» قلت له «الى شارع فرحات حشاد» انطلقت السيارة لاحقت ان العداد الكهربائي بداخلها كان يدور بسرعة، في الطريق اوقفنا حون امن ورجل بصيحته. سال السائق: «الى اين فقال له الى شارع فرحات حشاد». فتع الباب الخلفي وصعد الرجل الى جانبي وقال للسائق «خذني معكم اني ذاهب الى هناك». كانت رائحته مفرقة ويقع من العرق تغطي القماش تحت ابطه. فتحت الباذلة بجاني. . التفت الي لكة لم يتكلم. . وصلنا الى المكان، نزل صاحبي ودفع ثمن الاجرة للسائق نزلت ونزل الرجل. اخيرا نحن امام الغسالة دخلت انا وصاحبي وبعد مدة لحق بنا الرجل قلت لصاحبي الغسالة اتنا نريد غسل ملابسنا. . قفاطعني الرجل مخاطبا العامل فهل زال الغبار من على ملابسي اجاب ب«لا». ثم قال لنا «هل ان ملابستكم يغطيها غبار رمادي ويقع سوداء». قلت «نعم» فقال لنا منذ مدة وهو يتعامل مع هذا النوع من الاوساخ على كل الملابس وان معظم الحرفاء في المدينة يشتكون من نفس المشكلة وأنه لم يجد لها حتى السافا حلا. ورجعنا ان نكمل ادباشنا الى مكان اخر لانه سئم هذا العمل ولم يعد قادرا على ازالة هذا النوع الجليد من القاذورات

الهادي السلمي

من لحم ومن معدن

«خلق الإنسان علمه البيان» - قرآن كريم -

توفيق بكّار

دنيا من المخلوقات خرجت من بين يديه! قدّها من ذاته على مر السنين بدائع من الاحجام والاشكال تشهد له في فنه بالنبوع لدى العارفين والهواة. هي اثره تدل عليه ولنا، مع أخباره، تحكيه مثالا وإنسانا

تجمعهما في المصير يدهما الخلاقة، هذا ينحت الصلد صورا من الفن، وذاك بالفن ينحت في الوجود كيانه. فكانما المعادن لحمة والاجرام جسمه بنقشها كانيات سوية من الجماد فتنقشه تمثالا من الانسان حيا هي قطع من نفسه قد استقلت وقامت بدانها تعدده. وهو واحد، فاذا هو منها مفرد جمع. ونردده. وهو صامت. فتتطق عنه بخير بيان.

هي أفكاره واحاسيسه وأهواؤه ورواد تصف عنه هي أبانها مطبوعة في صم المواد ويجري به العمر. فتمر الايام وتبقى هي في الصلب ثابتة كالدوام شواهد منه عليه يمضي أوانها ولا تنقضي. تطفو كالذكرى ماثلة على موج الزمان. فهي هو فائضا عن نفسه في المدى كالصوت في الفضاء ترجعه أصداؤه أو كالنجم في السماء تمدده أضواؤه. أشياء كانت فيه وانفصلت فشاغ بها في الأبعاد واتسع، مزيدا من الحياة على الحياة واطالة للأنفاس الى المنتهى. وان تحكه للناس فبغير

ملاحمه وليست الآه. وجوه منه فيها ينصرف فتبديده وتحفيه حاضرا غائبا، فلا هي هو ولا هي غيره. تشبهه حتى كأنهما واحد، وتختلف حتى كأنهما اثنان في لعب من الذهاب والايام لا يكف بينها حجرا وبينه بشرا، بين التمثال والانسان، والفن والحياة.



جسمه

بكل الكيان. وكالتد هي غرور، يلقي فيها بالكعاب على الرقعة ولا يعلم بأي الوجود تلاقيه الكعاب. والها تكون فيها خلق ماتوا صرعى وددوا في النسيان، ولا من ناج إلا قلة هم الأفلاذ. وأصعبه أن هذا الذي يرضى المرء أن يخطر من أجله بالروح كلها في مثل هذه المغامرة القصوى لن أكثر الأمور في الدنيا اشتباعا. يبدو كلا شيء وإن كان كل شيء. فهو إلى السواء قيمة القيم وكلا قيمة. وما أصدق، وأعق ما قال فيه الايبي الفرنسي «جان كوكسو» في بعض مفارقاته، ولعلها لبلنها: «الفن ضروري ولكن لنتي اعلم ما الشيء الذي هو له ضروري». كذلك شاته، بين حق وبطلان، حيري كالهباء الذي تنثسه ما منه بدّ وكالزائد من الترف ليس من صميم الحاجة، لازم وكأنه سبحانه، وبعده وبحسب لهوا. وكأنه الفن تاج الانسان في الدنيا وعنوان مجده. أفق إنسانيته يتألى بعيدا عنه، وهو إليه أبدا يسعى دائم الشوق إلى لا نهاية الذات، فهو غاية الغايات ودرته الآلام والصبر والقلق والجهد إلى ساعة النصر، ولا نصر إلا كما في معركة من حرب لا تنتهي، فلا يظفر الفنان في كل حال من بغيته إلا قليلا من جم كثير. كلما أدرك منها شيئا أدرك أن قد فاتته أشياء وأشياء. لا يفتح فيجادو الكدّ ويطول المنة ولا ح. فلهذا الأبد كجهم.

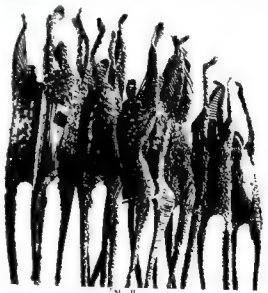
ففي ناز الجصيص تصهر شف الفن. لعبة إبليس لا يقدم عليها من الناس إلا «مجنون» أو «مجرم» على نفسه جان، كما قال في نظرية الرواية «جورج كوكاتش» أحد فلاسفة للمجر. والمبدعون واحد في الحال وإن اختلفت بينهم الفنون. و«جن» السلمي يوما أو «جن» فانزل شيطان الفن في ميلداته وتوالت بينهما الأتراح سجالا على طوالب الأعوام، وإلى اليوم لم تنته. فقلب حينا وقلب أحيانا. وحسبه الآن منها ما قد اقتشده من روحه الرهان، قطع قلبه من النحت صنعها فصنته وعبر بها فعبرت عنه.

لا يدري متى ولا كيف بدأت المفامرة. كان، لما وحى مقتضاها، منذ حين في خضمها يخوض مدفوعا بقوة غامضة كان لا أول لها ولا آخر. ولكنه يذكر ميولا تنفتحت فيه صوبا بتاتير من عوامل البيئة. أجل لم يكن من النحت من تقاليدنا، ولكن من تقاليدنا ما كان، وهو كثر، يهيج النفوس متى شاءت لئلا ذلك الفن:

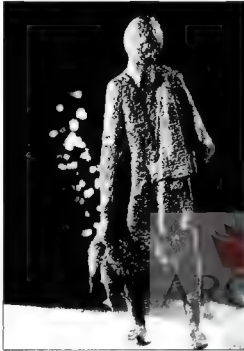
هندسة الدبار من خطوط دائرية وأخرى قائمة، وأحجام بين مستطيلات ومربعات. فباب على سطوح وأقواس على أسوار، وغرف وأقبية ومقاصير

كل منها في الآن يجمعه شاخصا للعيان، وكلها في المكان تشقّت بعيدا جنوبا وشمالا وغربا وشرقا، بين تونس والخرطوم وبلغراد وسيبول عاصمة جنوب كوروا، بلاد الصباح الهادئ. واته إذ نأت ليحن إليها حين الوالد إلى اكباده تفرقوا عنه في الأفاق. وتسمعه يسأل قلعا عن حالها أتى سطت في البر أو البحر أو البحر. فبعثها مدوع في المتاحف وفي الدور، وبعثها معروض في ساحات المدن وفي متزهاتها، وثالث في اليم يجري غدا ورواحا على متن سفينة «الحبيب». هذا دافق في مأواه، وذلك يرف في طلق الهواء، وذلك الآخر في سبب الريح يهتز بين ماء وساء. وجميعها، كيفما كانت الطوارئ، مناظر تتاح لشفة العين، وهبر للفكر تجتني. وحيشما حلت من الأقوام ترجم عنه بكل لسان فتروي ما كان من أمره في الحياة، بل ما كان فيه من شأن الانسان مع نفسه ومع الناس ومع ادبها ومع الله، ومع الفن آخر المطاف.

مغامرة هائلة دخلها السلمي يوما فاختلّت منه العمر. لم يكن النحت لديه قط سويغات من الهواية تهيئس من زمن الحياة، بل كان الحياة، كل الحياة. فهو متفنى لإبداع من القس يدفع يوما بعد يوم من أعز الأتقاس. فاما الفن شيطان لا يتقاربه إفس إلا وروحه هي الرهان. لعبة باهظة الخطر يجازف فيها



السلام



الصياد

وكانها، لا يستهيم الحديد، حروب المسلمين مع الروم في قديم الزمان. استانس في تلك الدكاكين بعالم الدمى وعرف كيف يخلق الخيال وهم الحياة في ما لا روح له. فإذا هو بلا حسّ وينشط، وبلا لسان ويتلف. وبعد حين تقف على «محصارته الافارقة» فتسمع منهم كاصداء تلك المعامع على ركح الدكاكين بين لولتك الفرسان.

يستحضر السلمي من ماضيه كل هذه الصور كمن يبحث بصدق عن حقيقة صلتها بقتّه. وي زيد، إن الحسنة، شواهد أخرى أدق على انفعال حسّه إذاك بأجواء البيئة وعاداتها. كانت تخلف انتظاره، وهو طفل في فرائشه ليلا، غيالات من نزع الندى أو ظلال الاشياء ترتسم له في ضوء «القاز» الخافت على صندوق السقف الخشبي. وكلّما ارتفعت الفتيلة تحركت الاشباح وتحولت الماهيات كأغرب ما يكون من عفاريت الجان في قصص ألف ليلة وليلة. وهي شاشتة السحرية يمرّ عليها في كل ليلة من خوارق الانلام ما قد يصبر عن انتاجه «هوليود» وما أثارك ما خياله!

وردهات تلتقي في نقطة ما وتفرق فتقابل وتتبادل. كيف لا يكون فنانا من ذاق فتنة ذلك المعمرا وامتلات به عين السلمي صغيرا فردته يده كبيرا في كثير مما تحت. فترى فيه من الأعراج ما يشبه القباب، ومن الحنايا كمثل الاقواس، وقوائم من القضبان ترتفع كأنها عمد. اختطفت منه الدار طفولته فصحبته ذكرها على مدى الزمان لا تمحي. فقد تكون، وإن لم يعلم، أوحّت إليه من محالها بصور كلما أقبل على تمثال يعمله.

والنقوش، بعضها في طرّي الجبس يحيط أعلى الغرف بأقاريز من الأشكال تلتف على نفسها ثم تعود كأنها دخلت من الاغصان، وبعضها في لّين الكذال أو المرمر الصلد على هيئة الزهر من ورد وريحان، أو هيئة الطير من طاووس أو حمام، أطواقا للأبواب والنوافذ أو أطباقا على كوى المواجل في الصحنون تزين أفواهما. وهل القرب إلى فن التحت من نقشا! بينهما كالخطوة وإن كانت طفرة. وفقرها السلمي بعد سنين وفي رأسه من تلك النقوش رسوم، أفلا ترى إلى طائره ذلك ببلغراف كيف يرجع، وفي تاصيع الرخام، ملامح ما من هذا الحمام؟ فهل هذا من الصدة؟

والاثاث من اللوح المصقول قد قوّرت بفضاء واضحت بكراته، وزلت أو صعدت حوافيه لمواجعا مرسلة من اللآيات، ومن تحت حوائش من المخروطات تتلّى كالأزوار، ومن فوق على الأركان كرات ترتفع كالأقمار. هي المقاعد والمعاليق وتيجان الستائر تشدّ واجهات للخادع. وفي الخشب سينحت السلمي يوما «لمسته» وفيها من تلك الامثال مشابه. في قاعدة التمثال ملفّح من الحلق كتلك النقوش، وعلى «الذراع» الماشقة تجرّج وليّات.

والصنوعات، وماعين وأدوات، من الفخار أو الخزف أو النحاس تعمّر المطابع وقاعات الطعام بذراتها من مختلف الأحجام والألوان. أفلا تكون قد نهبت حسّه عند الصبي إلى ماهيات الأشياء لتلتصق فيها الصور بالهولاء؟ لا سيما وقد أتاح له الحظ إذاك أن يرى بعضها في مصنعها تعمل.

هذا إلى دكاكين اللهو يطعمها الحلفاوين في سهرات رمضان الطويلة، وما كان يشاهد فيها من الأعجب «كراتوز» و«اسماعيل باشا». ههنا أشباح من الورق تلتقي بظلالها السوداء على بياض الشاشة فتتحرك كالأحياء وتتكلم فتقص على الناس نكتا مألوفة من حياتهم ونواذر. ومهناك فرسان من خشب عليهم الحوذ والدروع ويأبدهم الدرق والسيف يتبارزون على الركح ويتقاتلون فيمثلون فصولا من بطولات الأتراك في حروبهم الطويلة، مع «نكولا» قصير الروس.



المصطد

بداية الممارسة. فقد كادت لا تكون إلا ذكريات تتوَّجَّح في النفس ولا تغفل شيئا، أو لهاوا من لعب الصبيان لولا قوة فيه بالجحيلة يسهلها - في حياء - «مروية»، وعمل آخرى انتسب في هذا حق من أطوار عمره. وإنما بدأ الأمر بجذ، في ما يروي، يوم دخل المعهد العلوي وأخذ يتعلَّم الفن حسب القواعد بإشراف أساتذة الرسم. فعلم التدبير شيئا فشيئا محل العقو، حتى ثقَّف الذهن ودقَّ البصر وانضبطت حركة اليد. وما لبث أن تنبَّه الأساتذة لمهارته الباكرة فصاروا يضربون به المثل لأتريابه في القسم ويستشهدون لهم بأعماله. وشغف الغلام شغفا شديدا بالتصوير، يتعاطاه في البيت بعد المدرسة ويصر منه «لوحات» و«لوحات». وبأسف اليوم أن لم يحتفظ منها بشيء. ويعد ضي أربعة أعوام أيقن أن مهجته ليست في العلوم ولا في الآداب وإنما في الفن. فصمَّ على تعديل وجهته في الدراسة، وفلَّح في الأمر أهله فتمتَّعوا. هل يعقل أن يبيي الفتى مستقبله على الفن؟ فإين هو متفعة وجها من الطب أو المحاماة أو حتى من الهندسة؟ وإنما هو تسليية يسمح بها في ساعات الفراغ، أما أن يصبح عمدة المصير فلذاك هو «الجنون» و«الإجرام». من هذا الجنس كانت، وهل كتَّتْ عقليتنا السائلة تقيس الأمور «بالصحيح» من ملموس للمال لا بالهفاهف من صور الخيال. صراع قديم بين «قيم الكيف» و«قيم الكم» على ما بين «لوسيان غلدمان» في تحاليله لوضعية «الحلاقين» داخل المجتمع. فلا حكم بدما ومتنهي إلا للسوق، ولا قيمة للفن أو «كيفه» ثروة من «الكم» فيستحيل الجمال مالا. ولكنَّ الفن، في جوهره،

وتفريه إلى اليوم السحب تسري بها الريح رخاء على صفحة السماء فتصوِّر أعاجيب من الصور يرحل في أثرها ذهنه إلى أركان من الأحلام لا تراها إلا عينه. فمن أول عهده تملقت أنظاره بالقضاء وبراء ملاء لاختلاء، عاصرا بوجودات مدعشة كما يرى النائم في المنام. غيوم كلا غيوم تتلبَّد وتتبدَّد فتتشعر مناظر كروى السحر: جبالا وودية وأشجارا وأنهارا تلعب في رحابها كائنات كالجنة لا هي إلى الحيوان ولا هي إلى الإنسان. وأجرام كلا أجرام تحلَّق في الأثير ولا هي طير ولا طائرات، ولا كواكب ولا أفلاك، بل مراكب من الخيال بلا دافع لمختر عباب الهواء نحو مجهول العوالم.

علمه سقف البيت وسطح السماء كيف تنشأ الأشكال من الأشكال فيحيل بعضها إلى بعض في سلسلة متصلة الخلفات من حرِّ التناضي، فإذا الشيء شيء، والشيء أشياء. «سريالية» فطرية قبل معرفة المذهب، ونراها خاصة في «قندوله الكرنى» وكيف ينسج جارا من صناع الفخار كان لهم يحيه في «الرحيبة»؟ فلطالما وقف عليها في دكانه ينظر كالماخوذ إلى يديه وهما تملكان في طراوة الطين فتسلَّان «كوان» أو تسريان على الدولاب وهو يدور ما تشاء إلى آنية الطمام والشراب: اطباق وصحون و«طواجر» و«دواجر» وحلالب. وشد ما كان يحجب بسرَّ الينين تخلفان من صدم المادة كينيات ذات معالم ومعان. ثم تشدمان عليها من غط السواد ارشاما كالأوشام أو كتلاسم الأقمعين. وقد بلغ من تأثر الطفل بالصانع أن جعل يفتني من السوق علبا من عجبن الطين ثم يثقل عليها بأصابعه الصغيرة يجرسها ويصنع منها تماثيل ساذجة من البشر أو الدواب. ذاقته يده باكرا طعم المادة ولذة التشكيل حتى صار كذلك الذي تفورده في الصبابة يده، «تأكله» فيمس ويحس أو يفصل من الكافظ شخصا أو يقد من الورق أعايا، وقد ينقش فحاحا يسكن أو ينحت عودا بموسى.

وكم حضر في مجتمع النساء جلسات «ضرب الخفيف». ذوب من الرصاص يرمي في الماء البارد وسط الهراس ثم يخرج، وقد تجمَّد، على هيئة ملهعة من التشكل: تكاوير ونجاريف وشراريف وذبابات تقرأ فيها العرافة، أو تدعي، مصائر الناس. وكلما أعيد الرمي تجددت الصورة وكانت من الغموض على ما يحب في النحت بعض الذوق الحديث. فآلف من الصغر صهر المعادن وصيها. وأول ما إذا دقت النظر في بعض تماثيله من البرنز لاحظت آثارا من ذلك «الخفيف». ثورة من موروث الأشكال انطبعت في وجدانه ولا تزال به حية. يستعرضها لك ولا يجزم، ولا ينكر، إنها بالضرورة

الى مصابه والفرشة في يده ينظر باللوحة إلى نفسه في اللوحة ينظر الى الجسد المشروح. فتتعلق الصورة على نفسها عودا على يده. وعلى منسوب «رابراندت» سار السلمي يقتضي ترتيب التعليم حتى تمكن من أسباب صناعته. وعمل الى ذلك على النماذج الحية، بعد الأموات، إلى أن تمت له معرفته بدقائق الأجسام أعطافا وأردافا وصدرا وجيدا، ولخصائص الألوان ومبادئ أخلاطها ما يتألف منها وما يتجلى، وبطابع اللوحة وما يلزم كل واحدة من الآلات وأساليب العلاج، وبكيفية صنع الأثاث من الجبس قبل صياغة القوالب وصب المعادن. خبرات شتى تعلمها فأتاحت له تكوينها مبنيا. وتردد على المتاحف ليشاهد فيها أضرحت من كنوز الأوائل والأواخر. فكان يطيل النظر في الروائع من اللوحات والنحت باحثا عن سر جمالها. وزار المعارض في الأروقة الخاصة وفي قاعات القصرين الكبير والصغير حتى لا يفوته شيء مما بعد في فنون التشكيل. وفي تلك الأثناء عدل نهائيا عن الرسم والنحت استأثرت به شهونها إلى ملازمة الأجسام وهي تتصور خذا بعد قد وما بينهما من «زمان الصدور» كما قال شاعرنا ابن زيتون هن ولادة صاحبة بعد ليلتهما الأولى في العشق. وفي الرسم ليلته الأخيرة من ذوق النظر يطوف بالفتات لاهبا. وفي النحت للثان، متعة بالعين وأخرى باليد. هذه تستطيع عن بعد، وتلك عن قرب تمس. والسلمي كما عهدناه منذ الصبي

حساس
لأحاسام
حسّاس. وهو
نبي قرار حشد
ه مباره.
مخرج من فن
لى من وكان
من أشد
لأعلام تأثيرا
في نفسه
النحات
عربي الكبير
روداد. قد
ختلف الى
متحفه مرارا
وجال فيه
منهرا بين
النماثيل،



الأسرة

شبهه عن القاعدة ومروق من الصف. ينتفض ما استتب واستبد من العوائد والمواضع لأن الفنان الأميل، كحد الشاعر عند ناقدا ابن رشيق «يشعر بما لا يشعر به غيره من الناس». وأحسن السلمي بما لم يحس به أهله فأصدر وبعد جدال كان له ما أراد. وهو أول قرار اتخذته فسطر به المصير. وما كان يعلم على أي المفامرات هو مقدم.

دخل مدرسة الفنون الجميلة بتونس فتمحضر لما بهوي من رسم بالسواد والألوان: قلمييات وحبريات ومائيات وزيتيات، ومن نحت في محلول الجبس يسكه في شتى القوالب. فعمقت معرفته بأصول الفن ومهوت بالدربة بداه. ولم يقطع بما يلقى عليه من الدروس العلمية والعملية فكان على هامش البرنامج الرسمي من التمارين على الأمثلة المقروضة يخلو في المنزل إلى نفسه ليقتبل على ما يشتهي من حر الأعمال. وأوّل ما نحت صورته ثلثتا تماثيل أخرى ولوحات تقدّم بخيارها إلى المعارض التي دأبت المدرسة على تنظيمها في كل سنة. وكان ذكره قد نبه بر الأستاذة والتلاميذ. والتونسيون إذاك في تلك المدرسة قلة وسط شعر من الأوروبيين، فباروهم من جدارة في قلوبهم بل بعضهم كالسلمي كان من المتفوقين، فلم يتخرج من الدراسة إلا بعد فاز بالجائزة الأولى في الرسم بلوحة اقتناها منه الحكيم «ترمسال» رئيس بلدية العاصمة في آخر الاستعمار. وكم يود اليوم أن يحرف مآلها وان يبرز في الرسم فلان الرسم كان المادة الغالبة في التعليم ولم يكن يكتف الأديفا.

زاده النجاس ثقة بالنفس طمّح إلى أعلى رتبة في الدراسة، فتحصل على منحة من إدارة المعارف وسافر إلى باريس ليلتحق باكاديميتها الشهيرة في الفنون الجميلة. وشم في ذلك المعهد المتعبد المجيد، استكمل تكوينه، فتنقلت من كبار الاساتذة دروسا عليا في تاريخ الفن وفلسفته وحضر في بعض المستشفيات حصصا في علم التشريح على يدي طباسي من الجراحين. ولم تعد الصلة بين التشريح وفنون التشكيل في حاجة إلى البيان منذ انشا «رابراندت» لوحته الشهيرة «أدرس التشريح». وفيها يحكي الفن ذاته. يبدأ علما من الطب ويستتهي فنا من التصوير. فسقد وقت فيها «رابراندت»، مع جمع من اخوانه على الجسد المقطوع، ثم، وقد تأمله، كأنما ولي على أنه لبيت المشهد.

فتعبد يده وهو يرسم ما قد رأت عينه وهو يحضر، دلالة على ما بين الموضوع والشكل من صلة التكوين. فليس «غرضاً» ما يمله، بل اللوحة ذاتها أول ما نشأت. فهو بدء تاريخها، منه تنطلق لتبلج تمامها. فيخيل إلينا أنّ الفنان قد قام



القنديل الكوني

أسخن القضايا في العالم وفي البلاد ما كان ليرضى عنها بعض الحكّام. فهي واجب مدني يؤديه في بساطة وثبات، بل واجب انساني عليه ضميره. تهمة الحياة العامة ويأبى أن يتعلل بالنق لا يبقى على الهامش يتخرج. بقية إن الفن يموت إن لم يتخذ من حياة الناس وحركة العالم. فكمن من مثال له تراه وهو كالاحتجاج يسجله في صلب للمادن على يؤس الانسان في هذا العصر. حتى لتبدو أصالة أحيانا «عرائض» يفضيها بالزميل أو النار وفي المأل يلقيها. فكيف وتلك شيمه، لا يستجيب إلى داعي المساعدة في بحث المجتمع الجديد، لا سيما والمهد، وذلك شعاره، «بناء وتشيد»؟ فاغزى للدولة ومطلب منها، نصين تذكاريين تعجيدا لأرواح الشهداء. أقيم الأول بمدخل باجة والثاني بساحة سوسة. فكانت بواكيره في ذلك الطور أعمالا رسمية من «النحت المعلمي» تترى فيها أنفاس قوية من روح للمهمة التي كانت تهزّ العباد. ثم طفق بنشء ما توحى به إليه جم عواطره، قطع متنوعة قدمها للجسمه في معارض مشتركة مع بعض أصدقائه الرسامين. ولكنه ظلّ قليل

أجسادا من مصقول الصخر مليئة عديدة ناصعة الخطوط بيّنة المعالم. تحركها من الداخل قوة ما من عاطفة أو عقل، عشق في «القلبة» يدفع بالحبيب إلى الحسية، فالتشعة على الشفة، والذراع على العنق في ضمة حميمة، وعواطر في المفكر تنقل الرأس على قبضة اليد، والمرفق على الركبة، والجسم متجمع كاته رياضي يتحفز للوثوب. شيآن أغلعهما السلمي عن هذا الأساذ الأول: شدة وحركة، وثقل وخفة يلوحان خاصة في أولى أعماله.

وفي باريس التقيت به لأول مرة في منتصف الخمسينات، ومعه محمد السهيلي لا يكاد يفارقه فتعارفا وتماشرا ثم وقد عدنا إلى البلاد، تعاونّا على خير ثقافتنا، كل في ميدانه. وهو من أحبّ الناس إلى النفوس. طويل القامة متين البنية لحيم، والوجه طلق يلفاك بالبشر، والعيان واسعتان معوكتان، خلقة، بالسواد، والنظر عميق ناعم كأنه خارج دالما من عالم الأحلام، والصورت رحيمة وهو طيب العشرة وفود، يجذّب في أعماله وفي ساعات الاتس لمحب. عليه سيماء الهدوء وفي القلب أهواء تجيش. لئن العريكة وفي العنق صلابة تشع بهلولا تراه إلا في ما ينحت. فكانه مثال من فن «الزاد» متانة ورقة ورزانة وخفة.

عُرف في باريس من بحر الفنون ما فناء، ونال هنا حبّا من الشهادت ثم عاد إلى تونس وقد استقلت فانتصب اسنادًا بمعهد غزنتار يدرس الرسم إلى أن ارتقى إلى

مدونة الفنون التي كان فيها درس. تكونَ وما هو بلوره يكون شبيها من بعد جسله فيفرس فيهم حب الفنون. ولم يكن التعليم عنده مجردة مهنة منها يرتزق، وإنما كان مسؤولية ثقافية تعاطاها بدرجة عالية من الوحي. فهو، ولا خفخصة، عميق الشعور الوطني، يحبّ البلاد وأهلها، ولها ولهم يريد أن يعمل، ويثّث أولا وآخرها. فهو التزامه الأكبر وما انبل به يوما. ولم ييخل، إلى ذلك، عند الملمات على التفضال بالمعطاء. فاتخذ من جماعات من المختفين مواقف شجاعة من



الأزواج



الجلسة

الطلبيات من
المؤسسات بنوكا
وفنادق وشركات
فانعمك في العمل
وأنتز مجموعة من
الجداريات جلها
من المعادن تصدّر
بهبورا أو فناء أو
ردحا. وطلع على
الجسمور مذهبه
الجسفيد في أول
معرض له أقيم
«برواقى الفنون»
فكان الاقبال كبيرا
والاحجاب
وحفل كتابه
الذهبي بتقارير
الرائدين «كنت
منهم» فمجلت

على صمته ما سحلت ولا يختلف ما أكتبه اليوم عنه إلا
بالإفانسة والتفصيل. ونعمت حاله فبني له بيتا جديدا يعني
سكرة، وأفرد منه للفن جناحا. وفي ركن منه معملا وقد
ملأته أكداش الآلات وطبقات المعادن وحزم القصبان. وفي
الرحاب متحفه تعمّره التماثيل وقد قامت كنانها «مدينة
الاحصاء» تتقابل فيها وتتعاور فتروي همسا فصولا من قصة
الانسان.

تقلب في نشته، ككلّ فنان حي، بين أطوار هين تصنيفها
على ما بينها أحيانا من التواصل. لقد مرّ - عموما - بعد
البدايات من ملهوب رمزه «وردان» الى ملهوب رمزه
«جياكوموتي». فحول من الحجر وأشباهه الى مصنوع المعادن
من نحاس وحديد وبرونز وفولاذ. باختلاف المواد صغرت
احجامه فصار الاشخاص شخصيات، وتغيّرت الأدوات
والأساليب. ترك المقارع والمقاطع والازميل والطرقه إلى النار
والانها: توتر ومهصر ومشمع وملحم. كان كالتقاش وعليه
من القنار بياض فصار كالحديد وعليه من الدخان سودا.
تبسّكت في العين صورته. ولو رأيت وعلى وجهه قناع من
البور الواني وهو واقف على النار يصغر ويسبك لحسنت من
صناع الفولاذ في بعض معامل الصب. بل «فلكان» اله
الجحم، في اساطير الرومان يصنع في جهنمه اسلحة الارباب

الظهور يؤثر العمل شهورا في صمت للمنتج قبل البروز. لاته
متشدد مع فنه لا يدع القطعة الا بعد التجويد الطويل. ولم
تقص عليه مدة حتى أحسن الحاجة إلى التخلص، وقتيا، من
أعباء التدريس ليتفرغ للنحت. فسافر إلى باريس ثانية، وحلّ
بها ضيفا على «حي الفنون». وفي جوّ تلك الدارمن الحلوة
والسكنية عكف على نفسه يراجع أعماله ليحدّد أفق المسير.
وتحسّس من حوله آخر ما ظهر على الساحة الفرنسية من
تيارات التشكيل. وكان النحت فيها قد اتخذ منذ ستين مجرى
جديدا مع موجة أخرى من رجاله انصههم «سيزار» الفرنسي
و«بوترو» الأمريكي اللاتيني، والاطالي «جياكوموتي». فتعرف
على أعمالهم واحدا واحدا ولا سيما الأخير منهم وهو الذي
شدّه أكثر من غيره وسيكون له الدور الحاسم بعد حين في
تغيير فنه. واليون في المذهب شاسع بينه وبين «وردان». انتهى
عند «جياكوموتي» عهد النحت للمعالي بصخره ورخامه من
القطع الكبير. فعرض الطبيعي من حمامات الأرض الصاعي
من معادن العصر. فصغرت الاجرام وصغرت الاحجام،
وانقلب الفكرة غير الفكرة كما يبدو لناظر في مجموعة
«المارة». فاذا شخص فنيّة الكيان، سبقناها كالمبداء وقد
طالت وجفّ لحمها. والابدان ناشفة عجفاء، والرحو
مجردقة قد سطحت وجتاتها، وكبرت وابتعدت لادان،
وعيون كميون القفران فيها كالخيرة بل كالدهر من قلة الامان.
فقد انتقل مركز الثقل من الجسد الى المسحيا تعكس على
صفحة - كالمارة - فواجه العصر وأوجاهه. فتّم للملاح من
شبه تيه في هول البدهاء. نحت جديد يبدو فيه الانسان هزيلا
بعد امتلائه، ضعيقا بعد شدّة، مردودا الى نفسه وحيدا، في
وحشة من غيره، وعن الدنيا غريبا. كانه قد أضاع في الطريق
ذاته وضلّ السبيل. لم يعد من نفسه المتبذة إلا كالشبح يهيم
على غير وجه. خيال على الأرض يترّ ولا مائة ولا أثر. نراه
في لحظة العبور على عيذان ساقيه يحدّ الخطى قبل ان يدخل في
الدعاه. سلبت منه قوته قلّ وزنه وقصرت قامته. كان هو
المركز راسيا ثانيا وحوله بدور العالم باشيائه فصار كالرشة
تصعب بها الريح ولا حول له ولا هو يدري ما شأنه. وقب
السلمي على كل هذه الأمثال والمعاني فاعتبر الأشكال ولم
يعتبر ما يشد الأشكال من فلسفة اللبوس. ومن أطرف ما جرى
له من المقارقات أنه قد توجّ إقامته في حيّ الفنون بإحدى
بنااته «اللمسة» وفيها نفحات عديدة من فن «وردان» ولكنه نال
بها جائزة «جياكوموتي». وما زال يحتفظ في فخرو باليدالية
مفتوحا عليها وجه ذلك الفنان.

وقتل، وقد اشتهر، راجعا الى البلاد. فنهاطت عليه

تكون أقرب إلى المتناول فتفتق قيعيش منها وتزدان بها البيوت. وإن كان ثمة شيء لم يحاوله فهو صناعة التماثيل الكبيرة من البرنز، لا عن عجز بل عن مبداء. لأن عمل الفنان في ذلك النوع من النحت لا يعدو إنشاء النموذج، وغيره من معامل الصب هو الذي يصوغ القلب ويسكب المعدن ثم يصفله ويضع عليه تلك المسحة من العتيق (باتين)، ولا يريد السلمي أن يكون له في فنه شريك.

ومهما تنوعت المواد بين يديه والآلات فللمعانة واحدة. ينشأ التمثال أول ما ينشأ فكرة في الرأس لا يعلم من أين أتت. تدعوه إلى الانجاز فلا يستجيب. يدعها تعتلج حتى تنضج. فإذا اكتملت في ذهنه وحن قطائعها تناول الورق والقلم وشرح يخطط صورته ويعيد الخط إلى أن تتشكل في عينه واضحة. وكأنه معها صياد مع فريسة يحاصرها من كل جانب حتى يقتنصها. ثم يقبل على كتلة الخام وفي رأسه المفكرة وعلى الورق الصورة ويبدأ الكرك والغرز بينه وبين المادة الصلدة. وقلمها تطلوعه من أول وهلة بل كثير ما تصمد. فيعاندنا وتعااند. فإن لم تذهن تركها مدة ثم يعود إليها أضعف عزماً على إخضاعها. وقد لا يلقى منها ثأنية إلا القاسية وثقله ورابعة. فيلطي السلاح كالفاتل المجهوم. مشارك خسرها في معصمة الفن ويعترف. وأما إذا استجابت وأخذت تتكون بين يديه على ما يحب لها من معالم فهي حظة المدة الكبرى وتعلل عنده الدنيا. يسبح عليها في غمرة الحب. وأن صلة النحات بمنحوته في ساعة الويام كصلة العاشق بالمشوق. فلا إبداع في الفن بلا شهوة. وليس الا الهوى خلّاق.

وأفتن ما يفتنه النار يطلق من الأنبوب لهبها. يلين لها عصي الحديد فينقوس ذليلاً ويلتوي وتشكل الصورة شيئاً فشيئاً، فتصير اليد كأن قوة النار قوتها، وألسنها ذبابة قلم به على الصفحة يخطط. وقد تملط المادة أحياناً من نفسها أكثر ما طلب فتقوده يديه إلى أحسن مما قصد. فيكون الكشف وتجلي للنظر ينثى روعة الخلق. فين الفكرة تخطر والصورة ترسم وللمادة تتكون مفاجآت من الإبداع لا تحسب. قاسية على الفنان مغامرة الخلق إلا أن لها في حالات التجلي متعة قصوى.

هذا السلمي، وتلك في الدنيا رحلته إنساناً وفناناً. وهلم الآن، وقد حان الوقت، نزرع على مهل متحفه. لا ذاك الذي في داره فحسب، بل والذي من داره قد اتطلق ومن حولها شاع إلى أطراف الأرض. وليكن معنا الشعر كما أجمل أن يلتقي الفن بالفن.

والإبطال. فكأنما أطواره في الفن عهدو الإنسان في تاريخه يرقى من الحجر إلى الحديد، ومن الحديد إلى البرنز. وهي أيضاً عهدو النحت عبر القرون: صخر ورخام في الزمن العتيق، ثم حديد وبرنز في العهد الكلاسيكي وأخيراً الفولاذ في عصرنا الصناعي. ولم يكن تطوره ذاك اختياراً بحثاً ولا محض اضطرار، كان حربياً بلا شك على مواكبة أحدث المدلوس حتى لا يتخلف عن روح العصر ولكن عوامل أخرى قد تدخلت في تكيف مساره فالتحت لا كالرسم يحتاج إلى كسّيات كبيرة من الخام. بعضها تنفيس الخشب قد يعز في السوق وجوده لأنه مستورد.. وبعضها كالرخام باعظ الثمن. فلم يكن بدّ من الاقتصاد في المادة. فالتماثيل الكبيرة، ما لم يكن يطلب من الدولة أو بعض المؤسسات، لا يلقى من الخواص من يقتنيه لقلّته أولاً ثم لأن الأذواق لم تألفه بعد. فحازل الفن، وإن بدأ يتأصل، يحتاج إلى مزيد من الوقت لكي تستأنس به النفوس. وكمن نادى السلمي إلى التعاون، مد التصميم، بين المصممين والنحاتين حتى يتكامل في البناء الفنان فتزدهي بهما المدينة. ولكن لم يستجب إليه أحد، فاضطر، وذوق العصر يدعو، إلى تصغير الإحجام لعلها



لمدينة الحديد

I - العهد الحجري: «نصب الشهداء» (سوسة)

والتعزية الحمراء باب

بكل يد مضرجة يديق.

شوقي

مشهد «جماهيري» هائج مائج كما تكون المظاهرة في عصفوانا. أشخاصه ثمانية هم طليعة الوطنيّين: امرأة من حولها سبعة من الرجال. وقد وزعوا على المهاد كتلا ثلاثا تتعاقب في حركة متنامية: مؤخرة ومقدمة ووسط بينهما في التركيب للمحور الهندسي عليه يدور الطرفان، ولا شيء من قبل ولا شيء من بعد، أو هكذا يبدو في حس العين.

في الخلف صف عتيد من الاجساد تقف صامدة جنباً لجنب كالسدّ اللتين. الأيدي عزلاء ولا سلاح الا الصدور مشوّرة يصمرها الايمان. ثلاثة هم ولكنهم يوحون من ورائهم، فيما يبدو فراغاً، بالمدد والممد من الجموع يشدّ بعضها بعضاً كالبيان المرصوص. ومن أعماق هذا الجبل الشخ من الإبدان راسية في المكان تنبثق الحركة قوية وتندفع إلى الأمام وفي الوسط ثالث آخر من الأشخاص في حالة من الهيجان. الشهيد وهو من وقع الرصاص يتهاوى على ظهره ويده إلى يظنه على موضع الاصابة. وإلى جانيه رفيق له قد بادر إليه يشدّه من خصره، ويحنو عليه كأنما يريد احياؤه. ومن ورائه الغادة تسند قفاها بصدورها وتشخّج براسها عاليا وكأنها تترس بين رجالها تغفر بين قتل منهم في سبيلها. فتحتضنه ولا تنظر إلى ما يمرضه جسده الهالك بل إلى ما ترسمه روحه الباقية في الأفق: «حرية حمراء» تخفق كالعلم. ولأن الشهيد غاية النصب توحى للسلمي في التشكيل ان يجعله القطب. فهو نقطة العنف الأقصى في لحظة الصدام بين القوة والقوة، والاقدام والصد. فيحدث باستلقائه إلى السور كالجوز وسط اللد، تراجعاً يعاكس الاندفاع يجيش به الشهيد فجأة بعد سكونه. والمعنى جليل يهمس به ولا يجهش. صورّه على تلك الهيئة لا واقفاً ولا طريحاً بل كالمقلق أبداً في الفضاء لا يهوي. فالشهداء ان صرعوا لا يستقلون، أكرم نفساً من ان تتعثر اجسادهم في التراب عند الاقدام. طاهر جسمانهم في ساعة التقاء فلا يهان. ويقتلون ولا يموتون ولا تحسّن الذين قتلوا في سيل الله امواته. آية كانت ترددها القلوب في أوقات العبادة، وفي يوم اليلة تركلها بدماها الإبدان.

وفي المقدمة ورجلان كلاهما مندفع الجسم إلى الأمام. أحدهما يتفحّر ولا يلوي على شيء، همهّ الاقدام. والآخر إلى الشهيد يلتفت براسه ولا يقف كأنه يستمد من مرأى تضحيته مزيداً من العزم على مواجهة النار. كما انفتح نصب على العدد من ورائه كذلك يفتح على العدو من أمامه. علو غالب عن الانظار وفي غيابها حاضر لأن التمثال لا يفهم إلا به. فيبدو كالمفقود وهو موجود، نلّس اثره في ما يعكسه الوطنيون من ردود الفعل على أفعاله. على ناره وإضمماره أبلغ فناً من التركيب من إظهاره وأبعد في الدلالة فكرة. فالنصب للوطنيّين لا له. هم أبطاله يجتدون. أصلا في أروهم يلودون عنها وهو عليها دخيل غاصب، وعنها عسا قليل راحل. زائل «كظلام يحول». وأن ترى شره يبطش بالعبادة أوقع في النفس من ان تراه يتفجر من الفؤاد السلاح. فمعيت إلا من الطغيان معالته.

وبعبر الزمن عظم في الذهن معنى غيابها. فإن ترك بلا ملاصق تحدد وجهه فلان وجوه الاضطهاد عديدة. كان بالأس المستعمر بجند المذبح فعات سنين ثم ذهب وقد يأتي من بعده من في الدور يخلفه. فلا مسك عن تشخيصه بطلق التمثال من يد طرفه، كان فيما مضى مظاهرة ما لها قد صلا المظاهرة في كل زمان ومكان، يهب فيها الشعب في وجه الطفلة ضامفاً عن الحقوق والحريات. وبذلك يرقى المشهد إلى مقام الرمز يشيد بروح الجهاد تتجدد في الانسان ما تهددت صور الطغيان.

بل ويعلو الرمز إلى قمة التذلال، إن كان لك بالرسم علم. فتتوارد إذلك على ذهنك لوحات ولوحات من روائع الفن في دين النصارى، عملها لهم عباقرتهم في الرسم وشهدوا السلمي بدون شك في المتاحف والكنائس. وكلها في موضوع أثر على نفسوسهم: «الانزال من على الصليب». فتري شيدنا بجسمه المضرج بين اصحابه ومن ورائه أمّة تترس تحتضنه كأنه المسيح وحول جسماته المذبذج الحوازيون وعند راسه مريم أمّه تكيه. فلنصابه لا تنكر. وهي ضرب من «التناص» كالذي يوجد في الأدب بين كتاب وكتاب. فتجواب الصورة الصورة من نحت إلى رسم كما يحاور الكلام الكلام من نصّ إلى نصّ. ولا هي إلى ذلك تستنكر على بعد ما بين العصر والعصر، والبيئة والبيئة، والدين والدين. فقد تختلف كل تلك المظاهر ولا يختلف المعنى. لأن التضحية من أعظم ما يشترك فيه البشر من الرموز. وقد مات المسيح - عند أهل ملته - فداء عند ربه للانسان، وموت شهيدنا فداء عند الله للوطن. مسخا علينا

وقد انبثقت من اصل الذراع إنشاق حواء من ضلع آدم فهي منه وهو إليها، وهما الآن في ساحة الغواية والشيطان ثعبان قد تلبس الذراع ويغري بالآثم، فمن تلك الأسطورة الأولى جاءت وصور هذه الصورة. ويرتكز كل ذلك على قاعدة «مكسورة» كأنها الساق تلتصق على الساق. وفي ما اقترح بينهما كالتقويتين فاعرة ومسددة. هذه تحت الذراع عيلاها قصيب يطل براسه كأنه ذكر الرجال اذا طو. وتلك تحت المرأة تعتر شفاهاها عن غور بلا قاع كانه فرج الاشى يفتح شهوة.

اختصر الفنان مسافة ما بين الفوق والتحت حتى انغرفت اللبسة في نار الجنس. فيسرع منه اليها - عبر أمواج الذراع - تيار الشبق. فتعنت الشهوة. واذا العشق غريزة ضارية، والذراع سع حائض، واللبسة انقراض. خلا الحب من كل رومسية. كان عواطف ثرة فصار شهوة قتل، أكلا للحم الحية بأناب الأصابع.

رغب السلمي مثاله متناصفا، على ثنائية واصلة فاصلة بين أهله وأدناه. فرسمه في خطين من الأضداد: مطول يرتفع على هريض، ممدد، كتلة قائمة من نجمتها كتلة تسبط. ا م ب اربعه «صورة» على الحقيقة - أتى كانت ايحاءاته - وأما ما يحض على المجاز. فجسد ثم جرد، وترب ثم يتبدد. وهنا عينا كنان ذلك التفريق. فالحلمس، وإن أخرج، صباح رايته، لا كالمعورة فهي لا تكشف. فكان لا بد أن يلقي الفن على عريها شغوا إن وثت فلا تفضح. وأمام هذه الذراع ذراع أخرى لا تراها يد، ذراع السلمي ويد تحنان التمثال في شغف فيجري الهوى حرافا من الناحث الى التحوث. وهذا يفتنه بهيم، وذلك بجسم المرأة. عشقا على عشق.

في هذه التمثال ايضا آثار من فن «فردان»، تحس بها في شدة البنية وقوة الحركة. بل لعل «اللمسة» من وحي «القبلة». إلا أن الجلد قد خشن وكان من قبل أملس أمد، وتوحش الحب بعد أن كان تأنسن فأضحي العناق أفواجا، والشقاء أنيابا، والبوس لدنا. ولم لا تكون للسلمي ذراعه اذ كان «سيزار» «ابهامه»؟ ابهام هائل قائم وحده بلا إخوانه يعيش سائرا بالناظر. وقد كان لا يعبأ به إلا عند البصمات فاذا هو طامس لنيته يكاد يبقأها، وكأنه يقول ماكرًا «من اليوم، وقد رأيته، لا يمكنك أن تساني». ومن ممّا يلتفت في العشق الى ذراعه؟ وما قد جلأها لنا السلمي في غمرة الهوى فلا آخائنا بعد اليوم ننساها.

كذلك شأن فناننا مع الأعلام، يستوحيه ولا يحاكبه.

بروحه لنحيا على أرضنا احترارا. وربما لم يكن من قبل إلا رجلا من الغمر حتى اذا جاءت ساعة اللقاء كان من الأبطال. فمن البساطة دائما تتبع شجاعة الشجعان «غوث غوث ويحيا الوطن» تحسبها اغنية لم تجعل الا للمراسم وكانت عند الشدائد توقعا الاقدام تسير بالصقوف الى الموت الزوام. بكل تلك المعاني الجسم يدكر السلمي، وعسى ان تنفع الذكرى المواطنين.

ويقرر ما يورعنا التمثال بمعناه يورعنا ببناء. اشخاص شداة، مقوشة اجسامهم في الحجر الأصم. واسعة اقدامهم في صلد الصفا. لا فرق بين الأرض وأهلها، من مادتها قدوا. فهم فيها منفرسون ومنها للعدو طالعون صخرا على صخر، يردون على ناره بكل الصلب من العزم. ويهز كيانهم نفس ملحي به تخف أجسادهم من أثقالها، فيسيل يقطع الصخر الدق. في هذا التمثال بلا ريب نفحات عتيقة من روح «فردان»: قوة في الابدان وحركة دافعة. ولكن الدق غير الدق. فتكأما بالشقور تحت الأشخاص لا بالأزلي حتى لتبدو المادة على حالها من الخاف. لم تعقل العالم ولا هلت حواشها. حزين مرأها ضليقة حواشها. والوجه بين وضوح وابهام يختصب الأسلوب ديدانيا، مما قبل طور الكلاسيكية وهو مما يدهنه من ألبنة مداس تحت. وإما يستعير من فن الأوكن خشونة حتى يثمن الشكل والغرض. فمتى كانت الاجسام تلمس وتعمق في الهيجاء؟ ومتى كانت الوجوه في مثل التفتع تين؟ بل لفظة الحروف إذ تحرر الأجسام من أسر الخط الدقيق تجعل الصورة ترفأ لها في العين ولا تقر، فتوحى الى الحفاط بما لا يتوقع من المناظر.

«اللمسة»

«لو كنت أعلم أن الحب يقتلني

أعددت لي قبل أن أتاك أكفانا».

بشائر

وفي صلاية الحجر خشب السديان. ومنه قد السلمي «لمسة» العاشقة. ذراع عضلة متموجة قائمة على المرفق، تلتصق على خصر الحبيبة واليد من جسمها تدنو. تراها ترى أفقونا يلتوي على فريسة والرأس على اللحم يقضى. فالشبه قوي ملمحا يلمح بين هذا الذراع وذاك الوحش. جلدها أحرار كقشرته، وظاهر يدها متقلص كجمجمته، وباطن الراحة منقر كضمة مفتوحا، وأطراف الأصابع معقوفة كأنها أسيابه مشهرة تتأهب، وقد سال اللعاب، للنهش والقتل. والعشقة متسلسلة للطوق كأنها تذوب لثة، وتنتظر في شره متى يكون العضم والأكل.



طائر الليل

أ. الأشياء:

«القندول الكوني»

«يا عروس البحر يا حلم الحبال»

علي محمود طه

غريب هذا «القتلول»! أت من أرض الخراف، ذاهب إلى بلاد الجهول. نلحمه في ساعة العبور واقفا ويسير. دام سروره وقد يدوم لأنه في فضاء الفن يتحرك فوق مجرى الزمان.

أخبره ذيل فلك بمقوده والمجذاف. وأوله رأس حوت له عين كبيرة. حوراء فيها سواد على بياض من حدقة مستديرة تسبح كالكوكب الليلي في حليب الضياء. والجسم قد رصع بمسامير الحديد تنتشر رؤوسها كالنجوم في سحر سماه والجوف مكشوفة حشوها لولاب ودواليب كأنها غرفة المحركات في باطن سقينة، أو قاعة الآلات في بعض المصانع. فهو في الأرض وعلى الموج ويحلق في الهواء. أقتنول هو يسري في النهر، أم سمك يعوم في البحر، أم صاروخ في الفضاء يصري، أم معمل رأس على اليابسة؟ مجمع عوالم يلتقي فيه البر والبحر، والبحر بالأجواء. وفيه

إن استلهم فلا يقلد. بل قد يباريهم في الموضوع، وفي الأسلوب قد يباريهم كالشاعر قديما يعارض الشاعر فالغرض واحد والوزن والقافية، والقصيد غير القصيد، والنحت غير النحت

«الطائر»

«وطر لهلك في أرض الحجاز ترى

ركبا على عالج أو دون نعمان»

عنترة

ومن نفس الصخر المرمر، ومنه كان «طائره»، قطعة واحدة من الرخام بيضاء ملساء لا يكسوها كساء من الريش. فلا قوادم ولا أخوافي. جرد الفنان صورته من كل التفاصيل فلم يبق فيها من الاصل إلا أهم مقوماته. فلا هو حمام ولا نورس ولا بري الأوز. وإنما هو الطائر قطعت راسه مسحوا لكل هوية، ونكتة سريالية وظهر ديله كاملا وبين العنق المبتور طالعا والذنب الطويل مسوما يرتفع قوسان هما الجناحان قد عرّشا. ويقابلهما من تحت قوس اخر مغلوب هو البطن وقد تدلت. وفوق الظهر دون قوس الجناح فجوة من فضاء. خطاطة بهيئة نقطة تشكل هيكل الشمثال وتوزع بشدة لغير كمية. والنظر فلا تدري أهو يحلق في الهواء أم على الأرض يتحضر، وقد هز الجناح إلى العليا. وسواء انطلق أو لم ينطلق فقد تخلص من وفر رخامه فندا هيفقا يرفرف في الفضاء، بحمله خفيفا، وتلك الشجرة من الهواء، فإن تصوّرتَه حماما كان كرسول النسيم من الشعراء يطوي المسافات طيا إلى الحبسية يشكو إليها تسارع الهوى، أو كورقاء «بيكاسو» تسافر بين الشعوب لتبشرها بالسلام والاخاء. وإذا ابقىته على حاله من الضموض رأيت دورة الاكوان وتوالي الفصول والطير حفاق الجناح يعبر في السماء من مشى بجليد القطب إلى مريع بخط الاستواء. رأيت الحياة مع اللوامس تتجند وستة لله في خلقه. والسلمي من العشاق شرعته الهوى ويدين يحب الإنسان للآسان. والسماء فضاءه من الصغر ومرح أحلامه وأهوائه.

II. العهد للعنبي:

نثر أطواره وأطولها وأكثرها بلا مرءة تلتجا. جمع فيه صنوف للعائد فائق منها ما يشبه هدية فحلّس من غائل الأشياء والأحياء. فصر فيه فقه في كل شيء تصويرا وتمييزا. فترج في الحجم كبيرا وصغيرا، ولعب ما شاء على الفراغ والملاء، على الحقيقة والخيال.

بأوقات الصلاة فترتفع التسابيح مرتلة كالفناء من العابد الى معبوده في السماء. قرين عبادة حتى جاء السلمي فاضحى هو العادة، كان الصلاة بالوظيفة بدل عليها بالصوت من بعيد فصار الصلاة بالكيان. لا يؤشر لأقامة الشعائر فهو الشعائر ذاتها. هيأة الدعاء، قائما على مساريته وفي القضاء، وصوته الترتيل تصرفه الجعاب عاليا نحو السماء. بل هو السماء، قبتها في شكله المستدير وفي الوسط كوكب يحفّ به الهلالان ومن حوله تتشرب من المسامير نجوم. فأعجب لكيمياء القرن كيف لطقت المعادن حتى غدت روحا ترفرف في العلياء. وما زال كذلك الى اليوم قائما للصلاة على ربوة من ربي «سيول».

ب. الحيوان

و«الدنيا لمن غلبا»

المتنبى

إولا الشرّ ما كان للخير أن يكون. فهما خضدان متلازمان. وأبدا يصطرعان كالملائكة والشيطان. فالغرائز الوحشية لم تهذب بعد في الانسان على طول الحضارة فكيف بها في الحيوان. وبعض الناس يحب أحيانا أن يهيجها في الكباش والنظير والأنعام ليتخذ منها لهوا. فيمسرحها لعله يتخف من شرارة الوحش فيه، «فيطهر» بالفرجة نفسه من غيب السوءات. تمرّض لا يزال من عهد أرسطو غاية التمثيل التراجيدي على ركع المدينة. والسلمي على حبه للخير حساس لقواجم العنف في حياة الانسان، فتحصصها بارزة للمعيان عسى أن يتخلع البشر من نوازع العدوان. والنحت كالمسرح أشخاصا التماثيل، تجسم على الركع أدوارها. وقواعد اللعب واحدة.

صراع الديكة

ديكان اثنيكيا في صراع موت او حياة. فأحدهما بعد قليل لا محالة هالك. وقد زادت المعدنية قتالهما شراسة. ذهبت عن الريش خفته ونعومته فتصلّب وانتفش شاك كالابر. والمتصار قد احتشد أمضى من السنان، والمخالب تذبّبت كالصاع. فهما في عنف الصراع وقد تشجّجا واستشاطا وانقضّ كلاهما على الآخر يقتله. فتري كتلتين من الحديد تتراميان تشعثما في الهواء قوة الصدام. وازى السلمي بينهما في النظر ووازن في الأحجام حتى كاتهما جسم واحد له نصفان، نظير يقابله نظير، وعديل يساويه عديل. وهما ساكنان في المكان وتتمر شدة الهيجان. فالحركة في نحت السلمي روح التمثال تحي صورة الكائنات وإن استحدثت من جماد.

العناصر كلها تراب وهواد ونار وماء. «كوني» كما أرادها صاحبه أن يكون، فلا قندول إلا على الميزان، وأما على الحقيقة فمركب حلم يسبح في لا مكان ولا زمان، حلم الوجود تتحد أجزاءه في رؤيا الفنان.

من قطع الواقع ركبة سفينة من الخيال، وعن الأمانى يعبر لا عن سابق موجود مألوف الكيان. لفق ماهيته من ماهيات فكان ضريا من «التلصيق» يدمج في جرم واحد ما لا يجتمع الا في الأرواح. فإذا هو حي وشي ومن طبيعة وصناعة. سريالية ما تنشع من شتات الحديد مفردا فريدا، فتولد من قديم الأشياء شيئا جديدا. فيكتسي المعلوم دهشة المجهول وينقلب الممهود عجباً عجيباً. سحر الفن يخلق من عشن الحديد رقة حلم.

ويلعب «التناس» مرة أخرى ليعته. فتخطر بالبال قصص «جول فيرن» وما كان يحلّي صفحاتها القديمة من رسوم الرسامين يستبقون مثله بالتفكير العلمي عجايب المستقبل قبل أن ياتي. فلتوح من وراء «القندول» غواصة النوتيلوس، وهي تجوس أسرار البحار، أو سفينة المطاد تفري أغاز السماء. مراكب كما لم تر عين. لها أغلفة من جيلك الحديد تشبهها مسامير غليظة، وعليها جسور وسلام، ولها منظر وجاذب مسرودة من مختلف المعادن. تحريك بمنظرها القريب، وتفرّك بالسفر الى مشارف الدنيا على مجهول العوالم. حلم من حديد خارج من عقل المعلم في عهد الغليان الصناعي فإذا كنت لا تخشى المخامرة قاربك هذا «القندول» وليرحل بك الى ما بعد الحدود، الى ما وراء الدنيا حيث لا احد يعرف ما هناك. كن رائد فضاء ولو بالذهن.

«القوق» أو «الطبل الحديد»

«هذا بناقوس يلقى...»

ابو العلاء المعري

ساريتان من القصبين ترتفعان من الارض الى السماء كالعداء. وبينهما في الهواء خلق كالصنج الكبير قوامه هلالان من الصفيان يتناظران من فوق ومن تحت. وفي المصدر موضع «لوق» قورة في صورة القمر تخضع من عب الامتلاء وتفتح كالنافذة على الفضاء. فكان لا حاجة الى القرع، يكفي أن يحرك العبير الطبل ليسمع ربه. وتعلو قضبان مرعبة السميت متفاوتة الطول من جنس ما قام عليه من الحوامل. فتصطف من فوقه على انقطاع كأنها جعاب «الارغن» في معنى الكنائس تورّع في المكان تقاسيم الانغام، هو عند القوم «ناقوس» يتصعب في معابد «يذا» وأديرته، يؤذن للرهبان

صراع الجمال

تسليمة من الألباب تعرض على السواح في مهرجان «قبلي». جردها الفنان من مطايع اللهب ليردها إلى أصل معناها من الصراع. ميكلاان التحدا في عراك شديد فارفع السنام تجاه السنام والثوى العنق على العنق وحشكت العين في العين، والتفت السباق على السباق توقع بها. هندس النحات مشهدة بدقة حتى بدا كأنه معمار. فإذا تأملت في ما انزعج من القوائم رأيت كالأفواس على عمد. وإذا نظرت إلى الحديقة على الظهور لاح لك كممثل القيثاب. في هذا التمثال من تناسب الأقسام وتناسقها كهياة الدار، خطوط دائرة وأخرى قائمة واحجام مستطيلات... ذكرى ذلك المعمار توشي إلى يد النحات بالأشكال.

طائر الليل

والليالي حبالى يلدن كل غريبة.

طرفة

هو يوم وأكثر من يوم، على ما عهدنا من تراكب الصور عند هذا الفنان، كان مدعش الكبار دمة عليها هامة فكل الجسم في الرأس، وكل الرأس في العين والعين عوالم من ورائها عوالم. لم يهبط أسبي من اليوم إلا بقليل من المشيات، ما يشبه المنظار من فوق، وما يشبه المخابل من تحت. والبقية أبداع. ضمت الساقان ضما حتى ذابتا والصدر في عود رقيق يرتفع قائما كالسارية. يعلو كالاسطوانة في وسطها خورائن انتفتحت دوائرهما كأنها أبواب الغيب. «طائر» عجاب كالفنز المحير ينو الينا فإذا عينه لا تعكس شيئا عما أمامه بل تشي الينا بما وراءه من سر الليالي وبعيد الأكران. فياخذنا منه كالسحر. أما هو من اصحاب السحرة؟ فلا سر بلا يوم، ولا يوم بلا ليل. والليل أبو هول لا تفك طلاسمه. فنحن على عتبة المجهول. ولا يكاد التمثال يستقر لنا على هيئة اليوم حتى تتغير الصورة. وما نحن أمام زهرة وحشية دتنا من ازهار الليل قد استوت على ساقها وفتحت أكمامها وأظلت الأزرار. تناجي الديابجير بأحاجي الكون... نزلنا من جو إلى بر، ونسرجنا من طيسر إلى نور والظلام هو الظلام والأسرار هي الأسرار. وما هي اللحظة ونجد نفسا فجأة في قاع البحار مع حيوان مائي أشبه ما يكون «بالحريفة» وقد تكوّر جسمها وتدلّى من تحتها اصبعها طويلا، ويرقت في العتمة عينها تبحران بخيائا الأعماق.

ويعود النظر مرة أخرى إلى التحوّل. فنرى كأننا غريبا قد

أكل راسه جسمه كواحد من أهل المريخ على ما توهمه الناس وصورته السيما في شخص «التي». جامنا ليلنا يزور وما هو يحلق قيثا بينين واستعين غارتا عميقا في محجرين كبيرين يطل منها مجهول كوكبه البعيد. فنحن مع هذا النحت في رحيل من صورة إلى صورة، من جو إلى بر، ومن بر إلى بحر، ثم نعود إلى الأحواء. وسواء رأسنا هي التي تدبر التمثال أم التمثال هو الذي يلعب بفكرنا فنحن في عالم الليل بين سرّ وسحر من قوة الايحاء. فكأنها لغة الشعر. وأن يستحيل غليظ المعادن شعرا معجزة من معجزات الفن لدى السلمي.

ج. الانسان

هو سيّد الخلق ومركز الكون، وعليه في الفن المدار. وقد أنشأ فيه السلمي من النحت ما لا يعد. هو موضوعه المحب لأمه هواء، لآرون. تفتن في تمثيلة فشحصه في شتى أحوال انوحود. يمشق أو يفكر، ويعمل أو يستريح، ويضطهد أو يهب. واقفا ضد العلوان. أحاط به في فته من كل التواحي فسجل به مواقف من قضايا العصر: حرية المرأة، «سرق الجبل»، ومقاومة الطغيان. تمثيلات كالعرائض يروح عليها الإنسان في كل مكان. قد بيانه به بحر وهو أصبح من كل لسان، وسلاحه به يقاتل وهو أحد من كل سنان.

وأصل الانسان اثنان ذكر وانثى، ادم وحواء. «وخلقناكم أزواجا» ولنبأ بحواء تكريما لبناتها.

المرأة

اشاد بها السلمي إشادة. ولا غرو ففكرة التسقدم الاجتماعي لا تزال من عهد الطاهر الحداد تدعو إلى حرية المرأة. وكانت مجلة الأحوال الشخصية من أول الاستقلال فاقعة عهد جديد أتاحت لها أن تبلي في الحياة بلاها. فمجنبتها بالنحت يد الفنان. أهدأها «الانطلاقة» بنادي الطاهر الحداد في ذكره الاربعين. قالتف حول تمثالها لحظة الفكر والفن والسياسة، اكبارا. وانما هي مناسبة وتعلق السلمي بالمرأة لا تستوفيه مناسبة لانه ينبع من حبه لتلك التي ولدته يوما لنور الحياة. يكرم فيها المرأة، وفي كل امرأة يكرمها.

على الشاطئ:

«وقالبت الهواء وقد تعرتت بمعتدل أرق من الهواء»

ابو نواس

فنانان على شاطئ البحر عاريتان الا من جمال الجسد في

فاخرة ثقيلة الردف مكورة العطن ناهدة. كلاهما يقرأ في عيني الآخر أفق مصيره. وهما طالعان من رحم الأرض الأم وقد استدارت عليهما في حنّ وبهما تدور كوكبا في عرض الفضاء وكانها قطب الكون، وكأنهما قطب القطب

الحماية

وفي هذا التتمشال يعكس السلمي الآية على سبيل التنويع. فقام الاثنان جنبا لجنب، الرأس موقوف والقوام مديد والصدر عريض والسيقان ثلاث. واحدة فقط في الوسط يلتحم فيها الكيانان. وبينهما دائرة كبيرة من الفرواغ أعذلة من الجسمين كأنها منهما بالحلفة، وترمز إلى الأرض. فيها هي الآن فيهما بعد أن كانا فيها. كانت لهما بعثا ورحيما فصارا لها حفضتا يؤويها وصدرا يقيها. حمل الانسان الاسامة فيؤديها. يحمي الأم فيحامي الحياة. هي رسالته في الدنيا ينهض بها تميرا، إن شاء الله، لا تدميرا.

على ميّات شتى عدد السلمي الأزواج ولا معنى إلا الحبيب، بالروح والجسد، بين المرأة والرجل. ينتاجيان أنسا أو يتماثلان حيفا. وفي العناق بعد النجوى تولد الحياة فيتبعان لتلك تحنو بالحلفة الانسان، فيصبح الزوجان أسرة.

الأصرة

من أكر الموضوعات الى نفسه رّدته يده في النحت كاللحم الحبيب. المرأة جالسة على مقعد تحنو على الرضيع، وتضمّه الى صدرها فتتمثل صورة الأمومة بكل معانيها. والاب قائم عليهما ويده على كتف الزوجة مبسطة كجناح الرعاية. ينظر إليهما في عطف وتنظر في حثا إلى الابن وينظر الطفل إلى أبيه في شوق فتتعلق عليهم دائرة الحب في وحدة الأسرة.

وللمشهد ناطق، إلى الحب، بالحنن من معارضة وموازنة بين واقف وجالس، ومقعد ينسط عرضا وجسم يمتدّ طولاً. يبرل النظر من فوق الى تحت ثم يعود. هكذا دواليك من قطب الأبوة الى قطب الأمومة، والوليد بينهما زهرة أحب ناشئة. عواطف ومعان ليس اساما الا تمثال من المعدن. ولكن بالمر قد يرف البرز كأن له لحما، وينض كأن به قلبا يحس.

جسم وعشق وولادة، قصة الحياة، غريزة في اللحم وعاطفة في النفس، ومن الرحم يخرج الوليد. وبالوليد يتجدد وجود الانسان. فمجموعة «الأزواج» جوق يعزف، ولا يني، لحن الحياة. وقام السلمي لأبيه وأمه، من حبهما انتبى يوما وفي رعايتهما عاش سنين. فلا يزال يبرهما بقته.

ويعان الشباب. على الصدر نهذان كالأقمار مكوران، والسيقان مليئة فاخرة، والأعطاف، رغم يس المعدن، لين في لين. تتماثلان في ثقة وأطمئنان، وعلى اليمّ تتحلمان في شهوة المحب، والتسيم عليهما يهب يداعب المفاصل قل أن تلامسها رغبة الامواج. غانیشان تفنحنا في مرح لطلق الهواء، على الطبيعة تسبحان في لجج العبير ريشا تقوصان في أحضان الماء. وكل شيء موقع (فيهما) حتى لفظة الجليد واعتزاز اليهود، «انشودة الاناشيد» غناها الشابي «اله الغناء» بعد ابي نواس «رب القصيدة». وودّعا من بعدهما في البرز العتيد. فنانا حائق التمثال.

في المرأة:

«سبحان الله وقد براها كأحسن ما يكون في سماها»

ابو نواس

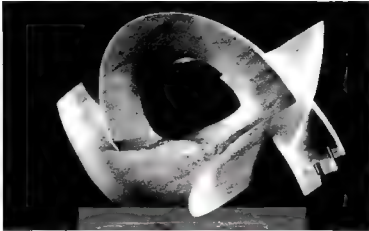
تعرّت في خلوة وتبرّجت للمرأة تلتدّ بمنظر جسمها الفتان كترجس يتعشق صورته في صفاء الماء. حوار بالعين عبر المجلاة بين الذات والذات. ما كفي القيادة ما هي عليه من الحسن حتى أحببت ان تراه يتلألا على صفحة الحياة لتؤاد متعة بعد متعة. «لها نثران» كأي نوس مع سلفه. شهوة الجسالي في الذات تحسّ به ونشوته في العين تتراءى بعكسها. ألها تعلم أنها حسنة وثود أن تسمع من المرأة أنها حسنة «ألا فاسقني زينا وقل لي هو الزين». وتسقيها المرأة ما شاءت سرا كأنه الجهر. «نفت عنها القميص» وقد ظلت أن المكان خلاء وإذا من ورائها «شخص الرقيب على التلتي»، ونحن الرقيب. فتنتظر ألها وهي الى بهانها تنظر في المرأة. ولم تظعن فلم تسدل «الظلام على الضياء». ظلت على حالها من الفطرة والمرأة أمامها تكرّر ألها صروتها أباريق من الجمال. وقد تفرش أحيانا من تحتها كالسباط فتشي ألها، ولا تكشف، بسرّ أخفايا وليس لنا الا النظر والصبر. والمرأة في التمثال آلة حقيقية من المعدن الصقيل تجلو للرواي المحاسن من مختلف الزوايا. كلما دار بالجسم رجعت إليه مته شيئا ما كان رآه فتتعدد الصور بهذا اللعب اللقن وتتجدد. وكلها للعين سرور.

الأزواج

«المرأة مستقبل الرجل»

لواغون

يقفان وجها لوجه عارين كآدم وحواء في أول الحلاقة. الرجل متين البنية عشوق القدّم مفتول العضلات، والمرأة



الطائر الأبيض

ويعود الصياد بعد عمله من البحر إلى الدار في مشية هادئة وعن جسمه بلورته وفوق رأسه مظلة وفي يده شك طري من الأسلاك. كل شيء فيه يدل على الرضى. اصطاد فاعاد فازداد شعورا بكرامة الذات. فقد عمل صالحا يليق بالإنسان.

بائع الفلّ
مشموم مرشوق أعلى أذنه وعلى يده طبق الفلّ قد تكومت حياته. منظر من حياتنا مألوف في بعض الفصول. بائع يرف الينا في أوقات الانس نغمات من أريج الزهر تذكو بها الحياة. فنستشق من الباقة عطرها لذة صافية وتعب من حولنا أنفاس الجو. «كيفه» في الدنيا كالنن ذاته. فيصبح الحديد نورا يفوح رائحة وروحا، لا لشدة النشبه، وإن كان، بل لأن الفن قد زاد على الواقع بما يقوي معنى الزهر. فليس الفلّ في الطبق فقط وفي المشوم بل هو السانع كله قد برعم وجهه حيا وأزهر. باقة يهدينا النحات عبيرها. هو المشعوم ألّفه تمثالا من الفلّ فحين يلاعب الأسلوب موضوعه يصبح الفنّ فلا على فلّ

كذلك السلمي مع الصمّل من بحر إلى مقهى، ومن رقص إلى روح ومن سمك إلى زهر. ولكن ما كل الوجود فنّ من العيش.

و«بالوالدين إحسانا». فحبهما من الإيوان، ومن بالإيوان كان هذا التمثال

العمل

«في البدء كان الفعل»

غوطة، فوست
به كرم الإنسان. خلق ليجد في الدنيا ويكده فيستكمل بالعمل كيانه. وهل النحات إلا عامل بالتفكر واليد؟ وهل نحوته في هذا الغرض إلا عمل على عمل يجتده بالفن وفي النظر يجلوه قيما من الجمال؟

الصيدون

منظر جماعي. فريق من الصيادين يتشرون الشباك ليحتوا من ثمار البحر. أجسامهم نشطة وحركاتهم موقعة كأنهم يرقصون. حفل عملهم يقام في المواسم على شرف البحر وله موسمه وطقوسه. ترى جماعتهم ولا يميز أهم على الشاطئ يتأهبون أم في الماء يصيدون أم على ركع مسرح ما يثلثون أدوارهم في الحياة؟ تكاد تسمع أصواتهم وهم يندشون ونحس بسرورهم وهم يهتزون ولا جلاء في المعالم ولا وصوح في الوجوه. كتلة من الأشخاص متعاضدة في حركة واحدة متناسقة تدّر بإيقاع الاحساد عن نشوة العمل. فكانهم فرقة «باليه» في قمة الطرب.

الجياح

ثلاثة خارجون من جوف الارض كأنهم أشباح موتى طالعون من القبور. الرؤوس جماجم فارغة المحاجر، والأشداق معروقة تتدلى منها الأسنان والصدور أقباص عيداتها الفلوع. هياكل من عظم ولا جلد ولا لحم. جوع حتى الموت. كسللك يغنى منّا خلق. نلتصصهم، بعد الاستفلال، الأناث من جفاف او حروب ثم تلقي بهم بقية من عظام. كارثة حلت بالإنسان واستجاب لها السلمي من اعماق الوجدان فاطلقها صيحة فزع ردها في سلسلة من التماثيل.. منذ سنين، قبل الضجة الدعائية الأخيرة. وحيث توقع تعاطفا مع الإنسان مع أخيه المنكوب كان ما نرى ونسمع اليوم من اغتراس الأقوياء للضعفاء، يدعوى الاطعام «إعادة العمل». ويقتلونهم إن أبوا أن يأكلوا من يدهم قوت المهانة. قد تغش السياسة ولكن الفن صدق لانه لا ينبع من مصلحة وحساب بل من فكرة عالية في الإنسان، ما حقوقه، ما حرمة

لفخارية الافارقة

طويلة الجسامهم عريضة صدورهم وفي ايديهم الرماح عالية، وإمامهم، والدرع مصطفة. يقفون سدا في وجه كل عدوان، ويجانبهم امرأة في لون الأنوس، افريقيا قارتا الام تنظر إلى حمانها في اطمئنان.

افارقة هم بالصورة واللون، وافارقة بأسلوب النحت. أي السلمي إلا أن يصورهم يفهم الماثور. ونأيهك به من فن كان ولا يزال له الأثر البعيد في تطور أشكال الرسم والنحت لدى أهل افلام الغرب. وقد أحسن به في عمل السلمي «سفور» ونوه في رسالة خاصة بعث بها إليه يعبر فيها عن إعجابه بنحته ويكره فيه عمق انتمائه الافريقي.

والن «حماة» افريقيا اليوم وهي تموت جوعا وتمزق لحمها الفتن. فتك بها الدكتاتوريون من العساكر وغير العساكر وعاش فيها الاستعمار الجليد نهبيا. وزادت على هذا الجائحات؟ قامت نواظيرها عن اللثاب واما بشمن «أقنيت الناقيد». وكانت حيث صورها السلمي صاعدة في الأفق مع ملحمة التحرير، واليوم لا يرى تماثيلها ذلك المعيد ألا وعليه من المأساة الحاضرة ظلال. قد يسقه التاريخ الأعلام. أفيعيها من جديد؟

السلام

«...ولن سألونها السلام»

الرافعي

المظطهدون

اعطار شتى تهدد الإنسان غاصصة في عالمنا الثالث، وعوائل تغتاله بلا شفقة. فإذا هو يستغيث من العذاب تحت سياط الجلادين. وسمع السلمي لأناثه فبهت يصصره بفتنه ويند بجبروت المستبدين.

الدكتاتور

«لا أيها الظالم المستبد...»

الشابوي

وحش في إهاب إنسان، يزمرج وله مشاظر ومناخر. يقوم ضحفا في زينة العسكري ويده شبكة يلقيها. حبالها مفتولة من حديد كقصاص السجون، وصيدها بشر ينخطون فيها صغارا هزالا. وأبلغ، في التشكل، من هذا التضاد البسيط بين ضحامة الطاغية وغشالة صحابه من الصعدا، تضيحه على تلك الصورة من الكاريكاتور. ولا عجب. فالدكتاتور، أي كان، كاريكاتور. تلك حقيقة مهمما تطرس. وقد أظهرها لنا «شارلي شابلين» في شريطه المشهور. وما السلمي يعيدها علينا بهذا التمثال. إنه الفن مع الطغاة، من السلمي إلى النحت. .. عموما شيفت النفوس من عبادة المستبدين.

السجن

«أقول وقد ناحت بقربي حمامة»

أبو فراس

كرة ذات قضبان نطل منها على زنزانة. والسجين وحيد يقف في المكان معزولا عن الدنيا، يرنو إليها وفي عينه حيرة وأسى وعتاب. يسألنا في صمت لماذا هو هنا؟ وحتم يستمر العتاة في تعذيب الأبرياء؟ وإلى متى تداس حرية الإنسان بأقدام البغاة، لا سياسة لهم إلا البطش بالعباد؟

مؤثر هذا التمثال مثير على بساطة نحتها إطار مستطيل من الخطوط وعيدان وفراخ موحش وإنسان. صورة في منتهى الإيجاز لا تغفلها تفاصيل. يكفي منها تميرا تلك القضبان تواجهنا. في الأمام، تضخم في العين بقدر ما يتضائل من خلفها الإنسان. شديدة على النفوس وطأها. تراها كالفحة تنسج في الجدار وهي السجن يتفلق على من فيه. .. عليك. تنظر إليها من الخارج وأنت حر ولا تلبث أن تشعر بأنك داخل زنزانة تطل منها على زنزانة. فسجن الواحد ظلما كسجن الكل.

تألم، وتطير أو تسبح. دنيا كالدنيا ولكنها من جماد، تماثيل من الأشياء تزأروهم كأنها على الأرض ظلالها. للسلمي فن كنهه الدفق لا الشبه. لا المعاداة بل الحركة تخفف الأجرام من اثقالة مادتها وترمي بها، وهي ساكنة، في الفضاء تختلج. نحتة كعكس الأصوات في قديم غنائنا خفيف قليل. كل شيء فيه ينض ويثقل، وينطلق ويندفع. فبالحركة قوة الحياة. قوة أولية تهز الكائنات من الأزل. قوة الأكون تدور في السماء، قوة «الطير» يخلق في الفضاء، قوة «الطبل» يرن في الهواء، قوة «القدول» يجري في الماء. قوة الجمال في الجسم المتسرح، قوة العشق في الساعد المتوجع. قوة النحات في يد الخلاق تحرك السديم الى عالم متوجع.

فن الكون الى الانسان، ومن الانسان الى الفنان، ومن الفنان الى نحتة تسري، ولا تتي، حركة الحياة دفقا بعد دفق. وجد السلمي او جرد، وحاكى او رمز، وأبما تحت ضحكها أو جدبها، يأبى فنه تنقية الخطوط وصقل الاحرام. يبتغي على شيء من الخشوة ولا يهذبها إلا قدر ما يقتضي التشكيل حتى يملأ بها النظر ولا يزل على صفحتها الزلوق. لا يعمل في «الرقيق» ولا في «الظرف». وقد لا تروق أكثر تماثله اذا قستها بالمألوف من «قيمة الجمال». فلا دقة في العالم ولا لين في الخواهي ولا نعمة ملمس. تنطق صوره بالشد من غلظة القطع والنعام. أجسام حرشاء حصياء أبعد ما تكون عن النعومة للمساء. حسنها في لا حسنها، ولا «جمال» الا ما راع من قوة الحلق، على نسب تتفاوت من الحير والشر. فالفن على السواء يمجّد وينتد ويشكر ويثلب. يقلد جسد الدنيا اذا طابت ذرا يزيدا بهما على بهاء، واذا خيبت، طوّه يثلب افنى تنفت سما إسماعنا في التشيع.

إذا تأملت أعمال السلمي فتتأكد، وإن كرهت، بفنها الغريب.

هو في النحت امانا. نعم إمام «هادينا» أم بنا فنا لم يكن من تراثنا. اقتحم ميدانه وحيدا فراد المجاهل وجاس الامرار، واليه فتح لنا السبيل حتى إغناه بعد غربته فأصبح وهو الجديد علينا، كانه فينا أنيل. بدأ فكان الأول وأبدع فيه فصار الأستاذ، وظلّ.

صفت طويل من الناس يواجها وقد رفعوا إلى السماء أيديهم، وبعضها لا يزال مغلولاً. الأجسام نحيفة على سيقان عجاف، والوجوه مبهمة إلا أنفواه تهتف. كل شيء فيهم ينم عن العذاب حتى كأنهم طالعون من جهنم.

أيهلون للسلم وقد حلت أم يتادون بها حتى تأتي؟ فهي الخلاص من دمار الحرب والحّد من نارها أكلت الأرواح والأجساد. كتلة متراصة من البشر تقف جملة قامتها تدعو الى تصالح الانسان والانسان إلقاء على الحياة وعلى الحضارة. وكان السلام في الدنيا حركة عتيبة رمزها «الحمام»، والفنانون في طليعتها وفي طليعتهم «بكتاسو». وأجهم السلمي إبانها ورجع صدامهم، فأجاب على «الحمام» «بطائرة»، وعلى تجمعهم بهذا التمثال.. ومضى الزمان وما كتفت الحروب لا سيما علينا. تسعون في المائة من القرنين أبدرا حرب الخليلج وعلى رأسهم علماء وادباء وحتى كرادلة. وسبعون في المائة من الأمريكان يوافقون على ضرب العراقيين، كل جنود ولا يهمهم من قد يقتلون من الأبرياء. وكلهم مزاج العصر يتنام ليله قرير العين كمن عمل صالحا. السلام كلمة حق أريد بها باطل. ودم العرب مباح لديهم ودم المسلمين من الشرق الى بلاد البروشناق. فما في الدنيا إلا مدجج يحيط بين دونه عتادا. والويل للمغلوب فله سلام القبور.

هو السلمي كما تحكي لنا تماثله. ثابت القدم على أرضه، والرأس تطوف بالعالم، والروح ملققة بعيد الأكون. تونسي الحس، مفتوح الفكر على لا نهاية الآفاق، وطني عالمي، عربي أُمي. يعيش في الدنيا ويعلم بثنى، وفي الواقع وفوقه في رحاب الخيال، وفي الحاضر وفي المستقبل. فهو هنا وهو هناك حينما كان الانسان وأبدا مع الانسان.

من أمد طويل يعمل بلا كلل، ويخلق لنا من الفن بدائع يذكو به الحس وتقنذي الأذهان. ينحتها حيناً على مثال فيحتملها من الماني ما بعده حدود المكان والزمان ويدهعها أحيانا على غير مثال إلا ما تصوّر في المهجة من بعيد الأماني. رؤى من الاحلام يتقشها في صلب المعادن كما لم تكن. مادة كلها إلا أنها من فرط الحياة تكاد تنطق بضم ولسان. هي مستجيبة الفن بنيت الروح في الحجر، في الخشب، في الرخام، في النحاس، فتتوجع بها التماثيل تملأ بالانفاس، فتعشق أو تحن وتكذب أو تستجيم، وتفرح أو

«الشعر والمال» أو المال قوأم الإقوال

الطاهر الهمامي*

الوفاء إن راموا عقد الصلح بين الفكر والمال، ولجميع الانقلابات التاريخية إن كان المآكر في أصلحها؟ وفهمتم علام أطال مبروك الناعي المكث عند هذا الموضوع الذي استغرق من ضوء عينيه سنوات عشرا، وللأسف عليه قسمة انقساما ثلاثة وفصل كل قسم فصلا خمسة

خصص القسم الأول لمعنى المال ومكانته وتجلياته في الشعر، ونقطة هذا ما به فصل المجمع فتناول مفهوم المال وتطور دلالاته ومصادر التمكيد واصناف المال في الجاهلية وانتقل إلى المال في الإسلام وعلى عهد بني أمية ثم العهد العباسي، وحصل حينئذ لصدى مدلول المال في اشعار الجاهليين والإسلاميين وأثر الاعتبارات الدينية في الشعر الأموي والعباسي، وخيرا آخر لمعنى المال في الشعر الذاتي (الغزل والفخر والحمرة) وآخر لمعناه في الشعر الاجتماعي (المدح والهجاء) وأخيرا معنى المال في الشعر التأملي (الثرثاء والحكمة والزهد).

وتناول في القسم الثاني مواقف الشعراء العرب من المال فوقف على موقف الكرم وموقف التشهير والتكسب وموقف الصعلكة والصرصية والكدية وموقف التظلم من الخفية والاجحاف وموقف الزهد

وخص القسم الثالث بموضوع المال والبيات الإبداع فعالج:

- المال والكمّ الشعري
- المال وعمل الشعر
- المال وشروط الجودة

الفتى الذي انهض بتقديم ثمرة لياليه عرفة «مقهى الزبرج» في «ولس سوات العقد الماضي شاعرا قبل ان يتسلم للبحث امتلا ما لم يصرفه عن صحة شيطان الشعر فقد ظلت صلت به بالشعر والشعر - قننه، درس ومارسا، ولا شك في ان صفته مارسا هي التي املتته كي يعرف من أين تؤكل الكتف مارسا، ربما كان الدارس يحب تنبيه قرائه إلى ذلك الشاعر حين صدر كتابه «نصيحة الإلهام» التالي الذي لا تحصى شعرته: «إلى أبي وأبي عيا وكرامة» وإلى ولدي وأخوتي وأحبتي هنا وهناك «أبي روحني أبي» تحملت فجيئتي وأضاعت أمامي ووراني «أبي أمة» وامكنة منقوشة على جدران الذاكرة وأبي جميع من معوا مثلنا في حلقة الليل».

والباحث الذي احتفى بتقديم قراصة فجيئته أو حمرة كان أحد الأصدقاء الذين يؤلمهم ذكرا ولعي بالتراث الأدبي العربي، وقد توطلت صلتي بالنتي خاصة، غداة حرب الخليج، وأنا استمع إلى صديقي يلهم وراء مقود سيارته بين موبة «فج معسان» سر قوة بيان هذا الشاعر وصلة الرحم المتفلة بينهما ثم أقرأ كتابه فيه (2) فاكشف أن المتني قد حلّ عنده حلول لولاه ما كان امكنه تعاطيه على نحو جمع إلى مراعاتن البحث مواقع زمن القراءة.

ثم لم جساء «الشعر والمال» قلت في نفسي ثانية إن صاحبه، صاحبني، يعرف حقاً من أين يؤكل الكتف، والسنام هذه المرة سنام المال قوأم الأعمال، ألم يسبق لأبي عثمان عمرو بن بحر الخط أن رأى في الدرهم «القطب» الذي تدور عليه رحي الدنيا.. ولاخوان الصفاة وعلائن

الادبي لا من تاريخ الادب وذكر الصعوبات المنهجية التي اعترضته وكيف ذلها، ولعل اختياره على الفترة الزمنية المذكورة بوجود معرفة التجنيات الاصلية للمعنى الشعري المدروس والمواقف الأولى من المال وصور صوغها شعرياً، والتطور والشعور في المعنى وعبارته وفي المواقف خصوصاً ان هذا التاريخ قد شهد أحداثاً جساماً أهمها حدث الاسلام، والفتنة الكبرى، وقيام الدولة الاموية ومشاكل الصراع المذهبي والسياسي ثم قيام الدولة العباسية ونشوء حركة «الاحداث» في الشعر واكتساب شروط «الاحتراف» والصناعة فيه ثم اغتيال المتوكل وبداية تراجع دور العرب السياسي والاقتصادي ونضوب فيض العطاء وانتقال النشاط الثقافي من عاصمة الخلافة وحواضر العراق الى عواصم الامارات الناشئة، ثم نهاية القرن الثالث الذي شكل اخر المنعرجات الهامة في تاريخ الشعر العربي القديم ونزوع المدرسة الشيعية متزعزعة احياء المعاني القديمة واكتساب الكثير من حقائق معنى المال الدلالية والتعبيرية، وقب الشعر.

وبعد فسر المشكل الهيجي شرع الباحث في معالجة اقسام الشعر ونقضي دلالة المال عند العرب القدامى بالرجوع الى خط الانحياز الفكري الذي عرفت منه الجاهلية ضرباً ثلاثة في النمط العربي - النمط الزراعي والنمط التجاري، فكان «المال - الحيوان» و«المال - النخيل» و«المال - المعدن او المال - النقد»

واستوفقتنا من استعراض معنى المال في مختلف اغراض الشعر محتواه في في مواطن عديدة لعل الفتيحة الموطن الغزلي حيث عقد الباحث للمال والاحمال فصلاً جليلاً ابان بالعودة الى الشواهد عمماً بين الجمال ورغد العيش من متين الاسباب.

فهذا بشر ابن ابي خازم (جاهلي) يتحدث في قصيدة عن جودة عذاه صاحبة الطاعة، وذا التمرين تولب (مخفزم) يصف صاحبه بكونها تغتذي جيد الغذاء وخالف اللب وتشرّب رحيق الشجر.

ومن ثمة كان حديثهم عن بطالة المرأة وراحتها وكثرة خدعها من الاماء (كان العمل من معاني الهجاء!!) واحاطتها بالرعاية والصون وحمائيتها من التعرض لبلرد والشمس والهجير، وكثرة استعظامها وتغلبها ورعايتها لجسدها وصقل محاسن، فتج المرار بن منقذ (اهوي) في تلبية صاحبه الصورة التي شارفت بها حد الكاش المسكي.

وهي لو يعصر من اودنها عبق المسك لكادت تنعصر ولعل ايشار المسك بين الغزلين راجع الى اصله الغزالي،

المال والعبارة الشعرية

المال وبطام التمثيل الشعري

وكلف مجمل هذا العمل صاحبه التقريب في مدونة عمدها ثمانية ومائة مصدر، منها ستون ديواناً جاهلياً واسبانيا واموريا وعباسياً، والسبق كتب احتيارات واشعار قائل ومقلين وكتب اخبار وادب، الى جانب سبعة وسبعين مرجعاً في مختلف المعارف، بين عربي واجنبي.

وكان الباحث بدأ بتحديد مجال بحثه ومنهجه فيه واهدافه منه فنزله منزلة البحوث التي تعنى بالمعنى وتوخي طريق نقد المعاني. والمعنى ليس مجرد فكرة او مضمون او مفهوم او موضوع او متصور خارج عن النص بالامكان الحديث عليه بمعزل عن الصياغة التي يتشكل بواسطتها ويظهر فيها وانما هو مقولة دلالية فردية منجزة في شكل تعبيرى مكرر في اثر شخص واحد او عند عدة اشخاص (١) وعلى هذا الاساس، نقسم اختياراً منهجياً، الى تلك الطاقة التي رامت الجذ من شطط مناهج النقد الشكلاني والبنوي واتاحة هامش من حرية التناول اوسع، دون الاستثناء عن مكتسبات تلك المنهج، بمعنى المال في الشعر العربي هو «جسطة العناصر الدلالية المتعلقة بمال ومتغيراته سواء عند الشعراء الواحد او عند اعداء من الشعراء المتزامنين او المتعاقبين والتي تتوزع وتعايش كما هي تتكرر» (٢) و«المعنى الشعري» ينسج تشكلاً اكثر خصوصية لان الشعر في ذاته تركيب للكلام على نحو «باتن» عن الثر بما يجعل الخطاب الشعري باعتباره خطاباً فنياً، ذا بنية خاصة متشعبة يتحول في نطاقها النص برمته الى علامة لغتها معنى جديد. ومن ثمة فهذه الدراسة تتناول «الكيفية التي تحوّل بمقتضاها معنى اقتصادي حضاري الى الشعر وتدرس تجلياته في مواقف الشعراء وتطورها» (٣)

ولعل الباحث وقوعه على هذا المبحث بما بدا له من تواتر معنى المال في جل الاغراض الشعرية ومن كون اهميته تعدى الحيز الذي شغله داخل الشعر الى كونه يمتلك فاعلية المولد والمكب، فهو مائل في افق الشاعر قبل الشعر وخلاله ثم هو صباغ يلون التمثيل الشعري وحلية اسلوبية من حلى الشعر.

وتقتصد من بحثه التعرف على نظرة الشعراء العرب الى المال وفهم اليات الابداع عندهم من خلال مقولة المعنى، وبصورة خاصة تحميد النظام الدلالي لهذا المعنى الشعري عبر حركتين، آنية تعنى بمشاكل الشعراء المتزامنين ومواقفهم وباسس اتلافها واخلاقها، وزمانية تهتم بالتاريخ لهذا المعنى في تفاعل النص الشعري مع الحضارة

وعند هذا الحد نبّه الباحث الى كون بحثه من التاريخ

نقض هذا التصور عندما توصل إلى ثبوت أمرين:

- أولاً، وهو ينصص مدونته أفقياً، امتداد تأثير المال، إلى جل الأغراض الشعرية بما في ذلك ما كان يبدو أبعداً عن دنياه، وهو الزهد (موقف نبت المال).

- ثم ثانياً، وهو يجمع النظر في القصيدة العربية، امتداد تأثير المال إلى ميثاقها فضلاً على معناها، وحكمه انشائها ونمط تشكيلها.

يبين كيف إن الهاجس المالي كان سبباً من الناحية الكمية، وخاصة عندما كثر المدح في:

- توميع حجم المدونة الشعرية العربية.

- إطالة نفس مقصد القصيدة

كما كان سبباً من الناحية النوعية في توجيه

- بنية القصيدة:

* طلل ونسب (لألم المفقود / الحب المفقود)

* رحلة (اتجاج الماء / الحب البذل)

* الغرض (الحصص، الماء، المال، الحبيب)

- نظامها الإيقاعي: اشتقاق الروي من المكونات الصوتية

المدح أو المرثي واختيار الوزن المناسب للمقام (تونية) أي (وأس) - مدح هارون، وقبله بقرون عينية المسبب بن عث في القمام ...

- نظامها التمثيلي: ظاهرة التمثيل المالي وإسائها

ومتعلقها الشعر الدائر على معنى المال. وإهم أركان هذا النظام التمثيلي المالي في شعر المدح - وهو المحصل الأساسي لمعنى المال - الصلة الاطارية بين «المتن» (استخراج الماء، وجذب رشاء الدلو...) و«المدح»، ثم صلة المدح بجمع الماء والملاح بالملاح، والشعر بالرشاء والدلو، والرحلة بالنجعة (طلب الكلا ومساقط الغيث) والقصيدة بالناقة والعطية بالحصص والخضرة، ومن ثمة كان الوصف الدائر على المطر والحصص والربيع في الغالب عبارة وصورة شعرية اقتضاهما نظام تمثيل الكرم وخطبة الخطاب التكميلي.

- معجمها: حيث يحشد ما يستحب ويرتاج إليه من حقول معجمية.

ثم إن تأثير المال في الشعر تجاوز ذلك إلى توجيه النقد والبلافة، اصطلاحات ومفاهيم ووجدت طرافة استثنائية في إدارة الباحث لعلاقة الخذل بين الشعر والسعر، سيما خلال مرحلة كمال الاحتراف (ق2) و(ق3) وهو يبين كيفية انتقال الهاجس المالي من كونه فاعلاً في كم الشعر إلى كون الشعر فاعلاً في كم المال (الخاتمة) حيث أصبحت القصيدة توحى بحضور تقليدي وتتجلى

فهذا جميل بن معمر (اهوي) يقع قريباً من ذلك فيقول:

كَانَ ثَغِيثُ الْمَسْكِ خَالِطَ نَشْرَاهَا

تَفْصُلُ بِهِ ارِدَانَهَا وَالْمِرَافِقُ

تَقُومُ إِذَا قَامَتْ بِهِ مِنْ فَرَاشِهَا

ويغدو به من حضنها من تعانق

وشكلت صفات البضاضة والنعمية والتأود والكلل عند القيام واستراق الخطو عند المشي مظاهر ترف أصبحت الشعراء على محبوباتهم فغدت صورة المرأة مطلباً جمالياً ومالياً معاً إذ باتت تختصر رغبة العيش ولذته وزينته ولذا حشدت لها جميع رموز الحبيب والرخاء، وأبدأها الشعر كالألوان في جذب المحيط العام وكلوحة، حتى صارت المرأة السنية المعجبة من معاني القصيدة لغة.

أما الحلبي فظهر أبرز عناصر الغزل اتصالاً بالمال. وتغلث ثابته الغزل والهجس المظهر الثاني من مظاهر معنى المال في شعر الغزل حيث برز أقدم نصوصه حبيب خبيبة ونسور الزوجة بالافتقار كص: امرئ القيس «أرض لا يحسن من قل مائه» ونص عقيقة الغائل

فإن تسألوني بالنساء، فأنني

بصير بادوا النساء طبيب

إذا شاب رأس المرأة أو قل ماله

فليس له في ودهن نصيب

ونص سبيع بن الخطيم في امراته «صدوف» التاركة:

بانت صدوف فقلبي مخطوف

ونأت بجانبها عليك صدوف

ومستبدلت فبري وفارق أهلها

إن الغني على الفقير عنيف

وأغلب الشعراء العشاق قعد بهم فقرهم عن التزوج فمن أحبوا (بنات عمومهم) وهذا عروة بن حزام أحدهم يشكو المعجز، أو التميز، الذي حال دونه ودون صاحبه عفره:

يخطفني عمي ثمانين مائة ومالي يا عفره غير لعاني

وتتلص هذا المعنى الفرعي تقلصاً ظاهراً في القرن الثاني ربما لكثرة الجوراري وانتشار السرّي وإثره كثير من الشعراء بالشعر، وحوت حركة «الإحداث» جذية شكوى امتناع المرأة بسبب فقر طلبها إلى موضوع عابت هازل غاية الاضحاك والتفكك. وإذا كان عامة الناس والمتأذين والدراسين يقصرون حضور المال في الشعر العربي على غرض المدح حيث جرى مجرى العادة إن يمدح المادح تكسباً وارتزاقاً، فإن الباحث

قرون بالوقوف على قانون محركه هو «الهاجس المالي» الذي حكم نشوء الحركة وسكونها (ظاهرة الصلصلة، الانتفاضات وإن صيغتها مؤثرات عقدية) وإن يقدم أخيرا لتصور المادي في فهم الأدب والفن وإدراك سر التحولات خدمة محبته، خصوصا وقد تعاطى هذا المنهج على نحو جتبه الشطط الذي يقع فيه عادة الميكانيكيون حين يجردونه من صفته الجدلية وينظرون إلى علاقة الفن بالواقع نظرة احادية جامدة فيغيرون تأثير الفن في الواقع ودور الفكر في تطور المجتمع، مقابل تضخيم التأثير المقابل.

وجدنا باحثا على بيته من هذا المنزلق وضرورة تلافيه، فلتن كان المال قد بدأ أهم بواعث شعر المديح، مثلا، فانه لم يغيب عن الرجل أيضا اهتزاز الموقف الذي يقصر المديح على الجسارة والذي لا يؤيده جانب هام من هذا المديح حيث يلتبس الهاجس التكنسي بهاجس آخرى لعل أهمها أن هذا الشعر نحت لا نموذج الكمال في الرجال وإن الشاعر إذ يمدح، لا سيما وموز زمانه، فهو يجسم مطالبه ومطالب الجماعة الكبرى عبر صوته، اخلاقية ونفسية وسياسية، يصنع لها مثلا من شعر تنامت جزئياته في الخيال الجماعي عبر القصص. لهذا النموذج «الكمال» صورته الشعر في «الخيال» أو «الفساد» والملك جاهليا وفي الخلفاء والقادة اسلاميا. وعلى ايقاع هذا المنظور الغولدماني، البنيوي، الكوبي، حلتس ابحث إلى أن «للمال في حدوث الشعر وتنوعه واتساعه كميًا دورا بالغ الأهمية، لكنّ المشغل المالي وحده لا يكفي لتعميل حدوث الشعر، بما في ذلك شعر المدح العرفي لأن للشاعر باعتباره «عالم» الجماعة، وضميرها ولسانها وراغب وحاجات تتجاوز المال إلى تطلّب الكمال في الرجال ورسم ملامح الانسان «الممتاز» أو «الكمال». فإذا كان المال تقليديا «قوام الاعمال» فهل ينتهي بنا القول، بعد الاطلاع على هذا البحث، إلى كون المال كان أيضا «قوام الاقوال» وهل يجب الاستدراك والتعديل والتصويب، بعد الاطلاع على حصيلة الجدل الذي ضمّه قسه الثالث؟

باوصاف العملة وتضطلع بوظيفة التبادل. من ذلك تشبيه الوجوه بالبنائير (استشارة الفينار ولونه الذهبي ويريقه وصباغ)، فإذا هذه زينة اسلوبية وعون شعري بعد قطعة نقدية وعون اقتصادي، وتشبيه المرأة بالدرّة والشعر وعمله بالصياغة وعمل الاحجار الكريمة.

بيد أنه إذا كان المال سببا في الشعر فهو ليس ثمنا نهائيا لأن قيمة الشعر المالية لا تمنح تماما ما يملكه صاحبه فيه، فهو - أي الشعر - وظيفة شخصية حاملة لطابع فردي تتطلب فضلا عن المال اعتراها شخصيا زائدا واعجابا بالعنصر الفني الرابع في القصيدة وتجاربها معه، فكون الشاعر «تاجرا» والقصيدة «سلعة» انما هو في نظر الباحث كلام شعري وذلك لا لأن المال قان والشعر باق بل لكون الشعر، كالحب ليس له ثمن، وربما اوضح أنه إذ «يشترى» يصبح ملكا لشايره ولكنه سرعان ما يأبى منه ويلتصق بصاحبه.

وجدنا ثالث اقسام هذا البحث اخطرها، فقد مثل نواة الاطروحة بعد ان هيا لها صاحبها طيلة القسمين السابقين بتتبع دلالة المال وصداها في الاشعار ومواقف الشعراء منه.

وإذا كان جهد الباحث قد انصبّ خلالهم على تخيل «لادة» المجموعة فهو في الثالث اقتحم ميدانا غريبا أو يكاد يكون «ميتا» به قبل تذبذب عقابه وشنّ رحاه، على أن «دي» صلة إلى شاطئ السلامة بتحقيق اهداف المغامرة واجلاء قانون اساسي من قوانين تطور القصيدة العربية، واليات ابداعها هو فيما نرى استهلاؤه من حيث اراد او لم يرد، بالبروصلة المادية التاريخية، الامر الذي اتاح له تنزيل المال، والثروة، والغنى والفقر، والفكر والشعر والشكل والمضمون والجمال، على ارضية الاقتصاد والاجتماع المحكوم بقانون الاضداد وصراعه.

وإذا استأنس الباحث بهذه الرقبة فانه استطاع، في ما انتهى إلى استخلاصه، ان يجسّد المقولة القائلة بكون وجود الانسان هو الذي يكتفّ وعية وكون التراكبات الكمية للاشياء والظواهر تؤدّي إلى حصول النقل النوعية، وكون الشكل ليس مسألة شكلية، والأدب لا يوجد خارج الحركية الاجتماعية، والسيروية التاريخية.

كما استطاع الخروج من خضمّ مدوّنة تمسح زهاء خمسة

أبحاث:

- (1) الشعر ونال، بحث في آليات الاذاع الشعري عند العرب من الجاهلية إلى القرن الثالث الهجري الدكتور مروك الماهي - منشورات كلية الاداب موهبة بنوسي وفاد الغرب الاسلامي، بيروت 1998 775 ص.
- (2) والكتاب في الاصل اطروحة دكتورا دولة نوقشت بهذه الكلية يوم 7 ديسمبر 1994
- (3) اير الطيب المنصّي: قلق الشعر وتشيد الدهر، دار اليمامة للنشر والتوزيع تونس 1991
- (4) نفسه ص 9
- (5) نفسه ص 10

نظرية عامة للجريمة

المؤلفان Michael Gottfredson and Travis Hirschi

الناشر وتاريخ النشر Stand ford University Press 1997 pp297

محمود النوادي

طبيعة السلوك الاجرامي والعوامل المؤثرة فيه

اما الجريمة فيعرفها المؤلفان على انها سلوك يستعمل فيه التحيل (الفش) او القوة من اجل كسب المصالح الشخصية. وطبيعة السلوك لاجرمي تتأثر بعوامل الزمن والمكان فجريمة اخذ ملك الغير بدون اللجوء الى استعمال القوة او التهديد **Lawency** طالما تقترب في النهار، وفي المقابل فان الاحصائيات تفيد بان الحوادث التي تسجل فيها القوة **Bulgarly** يقع 70٪ منها في النهار والليل.

اما علاقة الجريمة بعامل المكان فما يسمى بجرائم العنف طالما ترتك خار - المنزل ومن اشخاص غريباء عن بعضهم البعض. وتغلب على مقترفي الجرائم الصفات التالية: انهم ذكور وشباب وينتمون الى الطبقة الاجتماعية السفلى.

كما انهم يشتركون في الصفات الشخصية والاجتماعية مع ضحاياهم. ويرى صاحب هذا الكتاب، كما اشيرنا سابقا، ان الجريمة ما هي الا سلوك عابر وطارئ يرتكبه المتصرف عادة قرب محل سكناه. ولا يحتاج المتصرف للقيام بالتحرفه بجريته الا لبعض الادوات البسيطة مثل السكين. اما المردود المالي للجريمة فيؤكد المؤلفان انه عموما مردود قليل. ومن ثم فغير صحيح اعتقاد الناس ان المجرمين يصحبون اغنياء. ويرى المؤلفان ان المجرمين لا يتوصلون عادة الى اكمال السلوك الاجرامي الذي هم بصدد اكترافه وتادوا ما يكون ذلك السلوك ذا مصلحة طويلة المدى بالنسبة للمتصرف للمجرم.

وتماشيا مع رؤيتهم لطبيعة الجريمة يلجأ المؤلفان الى مدنا بوصف احصائي لعدد من الجرائم. فضحيا المرقعة التي تستعمل

يستعمل المؤلفان كتابهما بالقاء الضوء على طبيعة الجريمة وعلاقتها بمفهومي اللذة والألم ففي نظرهما ان مفهوم الجريمة يقتضي التعرف على الطبيعة البشرية. فسلوك الجنس البشري ياتر اساسا بمصالحين الا وهما اللذة والألم **Pleasure and Pain** فالجريمة هي إذن عبارة عن سلوك انساني يسعى هذين عنصرين اي الاخذ بالنعمة من ناحية وتغاضي لآلم من ناحية اخرى ان هذه النظرية تصروف عدد لاؤنفيين بالعصرنة للكلاسيكية الجديدة والتي ردى بها بنثم **Bentham** ويحسب تركيز هذه النظرية بشيء من التساوي على اهمية اللذة والألم عن نظريات لآلم الحالية التي تعطي اهمية اكثر الى الخفاء منه الى العقوبة لتسيطرة والتحكم في السلوك.

تصنف النظرية الكلاسيكية السلوكات البشرية الى نوعين:

(1) سلوكات تنسم بسهولة القيام بها وتقترب بالذلة والمتعة

والخاذية

(2) سلوكات تصنف بصعوبة القيام بها وتقترب في المقابل بالآلم والمثلل. ويلاحظ عالما الاجرام **Cottfredson** و **Hirschi** ان السلوكات ذات المردود الاثني تجلب قدرا اكبر من اللذة للفرد من السلوكات ذات المردود البعيد المدى. فتدخين مخدر الماروانة، مثلاً، من طرف الشباب بعد انتهاء حصّة الدروس بالمدرسة يلقي اكثر جاذبية عند هؤلاء الشباب من القيام بالواجبات المدرسية المطلوبة منهم. ويرى المؤلفان ان السلوكات الانحرافية الاجرامية تغلب عليها الصفات التالية: الانية (قصر المدة)، السهولة، البساطة، الانتعاش، التلذذ.

الكلاسيكية. نظرية عالم الاجتماع الأمريكي مورتون Merton's Strain Theory تركز على أهمية تخصص المتحرف، ومن ثم تنكر الاجرام كاستعداد فردي وتعمل ايضا الى عدم الاعتراف بظاهرة تنوع السلوك الاتحرافي بالنسبة للشخص الواحد. وهكذا، فهذه النظرية لا تملك مفهوما حول طبيعة الجريمة

اسما النظرية السوسيوولوجية والمعروفة بنظرية التفكك الاجتماعي Social disorganization Theory فهي ترى ان الجريمة /الاجرام ليست من طبيعة الفرد وانما هي حصيلة لتأثيرات المجموعة التي يتبعها. ففي البداية كانت البحوث السوسيوولوجية متفقة مع مفاهيم المدرسة الكلاسيكية حول الجريمة والاجرام. ورغم ذلك، فإن تلك البحوث ترفض اليوم مفاهيم المدرسة الكلاسيكية. علما انه يمكن بسهولة تاويلها وفقا للمفهوم الكلاسيكي للجريمة. فلا الاطار النظري ولا المعطيات الابدائية تقف حاجزا لادماج رؤى البحوث السوسيوولوجية في اطار المدرسة الكلاسيكية.

إن علم الاجرام الوضعي يتبنى ادماج العديد من النظريات. فطه ادب - مدرسه الكلاسيكية من طرف علم الاجرام الوضعي امر دعو الى الاستغراب يعرف المؤلفات الاجرامية Criminology على انها تستعمل الاراد لاعتراض سلوكات اجرامية. فبالنسبة للنظرية الكلاسيكية البحتة Pure Classical Theory لا يعود ارتكاب الجرائم الى وجود استعدادات فردية وانما يرجع اساسا الى التأثيرات اللذة. وان اختلاف للمجرمين/ المتحرفين عن غيرهم من الأشخاص غير المجرمين له علاقة بموقعهم الاجتماعي وتجهيزهم لنظم الجزاء والعقاب. وهكذا فاضط الجرمية بالنسبة للنظرية الكلاسيكية يستمد على مبدأ الرقابة منها وذلك باستعمال العقاب المولم ضد المتحرف.

اما نظريات الضبط الاجتماعي فهي تعتبر الدوافع الاجتماعية (مثل الجاه الاجتماعي) مؤثرات مهمة في التحكم في السلوك الاجرامي الاتحرافي. ومن ثم فهي نظريات لا تعترف بصورة الافراد الملائمين للمجتمع Anti-Social أو أنهم يشكون من امراض نفسية أو أنهم يتخذون الجرمية مهنة.

الجرمية والتحكم في الذات

اما موقف المؤلفين فهو موقف يجمع بين وجهة النظر الكلاسيكية والوضعية. فهما يتبنيان مفهوم ما يطلقان عليه مفهوم التحكم في الذات Self-Control. ويتمثل هذا الأخير في الفرق للملاحظ في ميل الافراد إلى ارتكاب سلوكات منحرفة بغض النظر عن الظروف التي يجعلون أنفسهم بها. ان الاتفاق بين النظريتين الكلاسيكية وفكرة ان الناس يخضعون في استعداداتهم الاجرامية

فيها القوة أو التهديد باستعمالها يمثلون سبعة افراد من ألف فرد 7/1000 وان 50٪ من هاته السرقات هي اقل أو تساوي، من حيث ضررها مالي لصحابها، 50 دولارا. اما القتل الممثل فيمثل 8/1000 ون 60٪ من جرائم القتل هذه ترتكب بسلاح ناري Firearm 20٪ تقتصر بواسطة السكين، و 20٪ من افراد الاسر تكون مثلة في ذلك النوع من الجرائم. ويشير المؤلفان الى ان عامل الكحوليات يؤثر في نسب جرائم القتل عند كل من القاتل وصحيته.

وبالنسبة لجرمية الاعتصاب فالاحصائيات تشير الى النسبة التالية في المجتمع الأمريكي: 14/100000 وان سن للمتنصبات يتراوح بين الثانية عشر فاكتر. وان وقت ارتكاب جريمة الاعتصاب هو المساء والليل ونهاية الاسبوع. وطالما يكون مرتكب الاعتصاب وضحاياه غرياء عن بعضهم البعض. ويتراوح عمر المتنصبات بين 16 و 19 سنة في غالبية الحالات وانهم يغلب عليهم الانتماء الى الاقليات الامريكية.

اما ظاهرة ما يسمى بالجرائم الخاصة White Collar Crimes فيرى Hirschi و Gottfredson ان حركته تتفق مع مقولة كتابهما: الجريمة مهما كانت طبيعتها تعتبر بسهولة التقييم وتصر مدتها ومقدورها على تلبية الحاجات الآتية للمصرف

الاجرامية والنظريات حولها

ان استعداد الافراد أو تهيأهم لارتكاب الجريمة يطلق عليه المؤلفان كلمة الاجرامية Criminality. وقد تبني الكتاب أربعة نماذج لدراسة الاجرامية:

- (1) الوضعية البيولوجية ترى ان السلوك الاجرامي يرجع الى عوامل خلقية في التركيبة البيولوجية والفيزيولوجية للمتحرّف. ويمثل لومبروزو Lombroso هذه الرؤية احسن تمثيل.
- (2) اما علم النفس فهو صاحب تصور لطبيعة السلوك الاجرامي يشبه الى حد كبير تصور المدرسة الكلاسيكية التي يمثليها بنثام Bentham والذي يعتبر ان اللذة والالم هما للمحددان الرئيسيان لسلوك بصفة عامة. ورغم لدولة المفهومية حول طبيعة الجريمة فان علم النفس الحديث لم يساهم في اراء ترسانة علم الاجرام الحديث.
- (3) يرى المؤلفان ان المنظور الاقتصادي قد تعرض الى استنتاجات متناقضة غير هينة وذلك بسبب تجاهله لمفهوم الجريمة. فعلماء الاقتصاد ينظرون الى الجريمة على انها عمل او شغل بالنسبة للمجرم وهي في نظر المؤلفين ليست كذلك فالتحرف للمجرم لا يتخصص عموما في ارتكاب جريمة واحدة. وانما يرتكب سلوكات منحرفة مختلفة.
- (4) وبما المنظور السوسيوولوجي فهو لا يهتم بمسألة الفروق بين الافراد فالوضعية Positivism السوسيوولوجية تناقض مع المدرسة

الجنين ترجع الى المرحلة الاولى من الحياة وتستمر خلالها. ان هذا الواقع يعني ان هناك فرقا ملموسا في القدرة على ما اسماء المؤلفان بالتحكم الذاتي Self-Control. وهذا الأخير يعود في نظرهما الى عملي القصر والمراقبة اللذين يختلف فيهما الذكر والانثى في المجتمع.

اما بالنسبة لتنجري العرق والسلالة فصاحبا الكتاب لا يعتقدان في وجود علاقة بينهما وظاهرة الانحراف/الجريمة. وانما تعود الفروق بين الاجناس العرقية المختلفة الى المحاط ممارسات التنشئة الاجتماعية للأطفال.

الجريمة وتأثير الاخرين

ينطلق المؤلفان في هذا القسم من الكتاب الى مدى تأثير جماعات الرفاق والمدرسة والعمل والزواج والاسرة على ظاهرة الجريمة/الانحراف. فعمل الاجرام الملتزم بالرواية الوسيولوجية يؤكد ان جموح الاحداث هو عبارة عن حصيلة لظاهرة المجموعات. اما عامل التحكم في الذات Self-Control فهو عنصر اساسي في كل من عملية الانتساب الى مجموعات المراهقين ونوعية العلاقات السائدة بين اعضاء تلك المجموعات. فإعطاء الاهمية الى دور تأثير رأي الرفاق (نفس الخط الرفاق) يعزز في عملية التماثل Conformity. فالمراهقون الذين يعبثون بالرواية الاولى الى رأي وفاقهم بخصوص اختيار ثوب اللباس والموسيقى لا يتنظر منهم ان يكونوا من بين الجانحين، اذ ليس هناك علاقة ارتباط Correlation ضرورية بين الامرين؛ اما بالنسبة لملاقة العمل او البطالة فسمطم نظريات الجريمة تركز اساسا على العلاقة بين الجريمة والبطالة. وذلك رغم ان الجريمة، كما بينا، ليست بالنشاط الهني الدائم. فالجريمة ليست اساسا بالصدور ولا المورد المناسب لدخل مستقر. ان معطيات البحوث الميدانية حول علاقة الجريمة بالبطالة معطيات قليلة جدا. ومن ثم فهي لا تصلح لتكون اطرا نظريا ذا مصداقية. وخلاصة القول، فان علماء الاجرام اهتموا كثيرا من ناحية في اخصمين عاملا الماضية بالاسباب الاجتماعية البنيانية واهملوا او تنكروا لعوامل الفروق الفردية من ناحية اخرى.

الجريمة بين النظرية الكلاسيكية ومفهوم التحكم في الذات

واعتلاصا من منظور النموسة الكلاسيكية، فان هدف الجريمة/الانحراف يتشمل اساسا في تلبية رغبات ومتنفع المجرم/المتصرف. ومن ثم فالجريمة هي اذن ظاهرة تتجاوز العوامل الثقافية وفي المقابل للمدرسة الوضعية فلتد الرؤية الكلاسيكية للجريمة/الانحراف واسأ على مقب. فنادت بتبني الرؤية التي تقول بان الجريمة هي حصيلة اسباب محيطية مؤثرة على الفرد. وهكذا

امر ملقت للنظر. وان مفهوم التحكم في الذات يضمائى مع للاهتحة بان للجرمين لا يتطلبون ولا يحتاجون الى الجريمة. فعامي عناصر ضعف التحكم في الذات كما يراها للمؤلفان؟

يمكن تلخيصها في اللامع التالية: فيغلب على الافراد اللذين لا يتمتعون بقدرة على التحكم في الذات مثل هذه السمات: توجبهم الى الاثى والها Now and here والسهل والبسيط والمغامرة والمكاسب الهزيلة والبحث عن تحقيق اللذة الحالية مثل التدخين والمخدرات.

ويذكر Gottfredson وHirschi ان من اسباب ضعف التحكم في الذات عدم اكتمال عملية التنشئة الاجتماعية الناجمة وضعف القوة المعنوية. وفشل التربية الاسرية. وفي مقابل ذلك، فان الافراد اللذين يتمتعون بقدرة تحكم ذاتي عالية فانهم اقل ميلا الى ارتكاب الانحراف/الجريمة.

ويحدث المؤلفان تصورها للجريمة المشار اليه في السطور السابقة، بان الجرائم المعقدة والصعبة ظواهر نادرة وبالتالي فهي غير مناسبة لتأسيس نظرية وسياسة اجتماعية انطلاقا من ذلك. فهكروها حول الجريمة يتبأ بان معظم السلوكات الانحرافية الاجرامية تصف بالبساطة والقرب من مكان المتصرف للجرائم. انما هكروها لتحقيق اهدافها. وهكذا يعتقد Gottfredson وHirschi بان منظورهما يسمح بالمتصرف على ضعف التحكم الذاتي في مرحلة مبكرة وهو الامر الذي تمجذ عنه معظم نظريات علم الاجتماع الجريمة وعاملا السن والجنس:

يرى للمؤلفان ككثير من علماء الاجرام ان تأثير عوامل السن على الحرية والانحراف تأثير ثابت وحاسم وذلك بغض النظر عن عوامل الزمان والمكان والثقافة والجنس والعرق. فالاحصائيات تقيد في الولايات المتحدة مثلا بان سن 17-15 هو الاكثر ترشعا لعملية لقاء القبض من اي سن آخر. وهكذا فان تعرض مردين لنسب العوامل الخارجية المؤثرة على الجريمة يتضام وزن تأثيرها مع ذلك الذي تقدم به السن اكثر. ومن ثم تأتي شرعية نقد نظرية: Matza التي لا تأخذ بعين الاعتبار عامل التقدم في السن. فالانحراف/الاجرام هو ايضا ظاهرة غير مستقرة عبر الزمان بالنسبة لنفس الشخص. نظرية الفعل تؤكد ان تراجع الجريمة مع التقدم في السن امر مستقر عن اي شيء آخر.

وهناك اتفاق ايضا بين الباحثين في الجريمة/الانحراف بان عامل الجنس ذو علاقة متبينة ومستقرة بخصوص ظاهرة الانحراف/الجريمة. فالذكور يتركون جرائم اكثر من الاثبات. وعلى العموم فان انحرافات/جرائم الذكور اكثر خطورة من الاثبات. ومثله مثل متغير Variable السن، فعامل الجنس ذو تأثير شامل على الجريمة/الانحراف عبر الزمان والمكان. ويبدو ان تلك الفروق بين

قيمتها العلمية. ان ما يسمى بنظرية الشغل employem Theory تعطي اهمية كبرى الى عامل الفرص بالنسبة لارتكاب الجريمة فهذه النظرية ترى ان الجريمة هي نتيجة توفر المال والسلع في موقع شغل الفرد. ان الامس الرئيسية لنظرية للوفلين حول الجريمة يمكن تطبيقها بسهولة على مجرمي ما سمي بالجرائم الخاصة. فهم اشخاص يتصرفون بتحكم ذاتي Self-Control ضعيف. اي انهم يميلون الى التناثر بالنوازع الحسية دون الاخذ عادة بعين الاعتبار العواقب الوخيمة على طول المدى لسلوهم.

وخلاصة القول فان الجريمة هي ظاهرة احادية يمكن تفسيرها بنظرية واحدة، اي النظرية التي تسعى أولا الى التعرف على الملامح المشتركة لكل الجرائم ومنها تستنتج توجه الفرد نحو الاجرام.

اما الجريمة للنظمة مثل المافيا و The Hell's Angels فيعتبرها علماء الاجرام الاكاديميون والرأي العام والسلط الامنية متناقضة مع مقولة هذا الكتاب. فاجرمية النظمة في رأي هؤلاء تنظم طويلا للذي غير سهل وغير مقرون بمبدأ اللذة الآتية. ومن يخلصون الى انه لا بد من نظرية عامة لجنوح الاحداث والكهول على حد سواء تأخذ بعين الاعتبار الاسباب المؤثرة للمجموعات والمزاجات في ذلك، وباختصار، يرى المؤلفان ان تنظيمات الجريمة للنظمة هي في الحقيقة تنظيمات عابرة. فلذا كان احدها يسم بشيء من الاستمرار فان الملامح منها تفشل في تحقيق هدفها المباشر.

البحث والسياسة الاجتماعية

ان الباحث في ميدان الجريمة يركز دراسته أساسا على أحد المتغيرين Variables: الجريمة والتحكم في الذات. فمن ناحية ان دراسة الجريمة هي سهلة نسبيا ولا تحتاج الى اي شيء من حيث الاعتبارات التصميمية الحارقة للعامة. ومن ناحية أخرى، فان نظرية المؤلفين ترى ان السلوكات الاجرامية ذات علاقة بعالم التحكم الذاتي عند الفرد.

ان ظاهرة الجريمة ومفهوم التحكم الذاتي يستندان على ثلاث حقائق عامة ينبغي لكل خطة بحث ان تأخذها بعين الاعتبار.

(1) توجد علاقة ثابتة بين مؤشرات الجريمة والانحراف. وبمصادقية عالية يمكن تحديد عدد من المقاييس العامة لتنوع الجريمة/الانحراف.

(2) ان الافراد الذين يتصرفون بارتكاب نسبة عالية من الاجرام في وقت من الاوقات سوف يكونون مرشحين عموما اكثر من غيرهم للاستمرار في الاجرام في اواخر حياتهم.

(3) ان المقاييس المختلفة للسلوك الاجرامي تتبع عموما مسارا واضح للعالم طوال حياة الشخص فاعتراف الجرائم يبلغ اوجيه في

فالجريمة من وجهة النظر هي غرق للفرد (عنصر ثقافي)، فدرس علماء النفس الشخصية للعامة للجوانب الاجتماعية. واعتبر علماء الاجتماع الجريمة كوسيلة لنيل قيم ثقافية اجتماعية (Merton). وذهب علماء الاقتصاد من جهتهم الى ان الجريمة هي عبارة عن سلوك يتأثر بعوامل السوق. فالعالم ذو الرؤية الوضعية لا يكاد يطرح مثل هذا السؤال: ماهي الجريمة وماهي أسبابها؟

ان حرية علماء الاجرام في تعريف الجريمة جعل علم الاجتماع الوضعي معرضا الى كثير من القوض وذلك بسبب ان كل تعريف للجريمة يكاد يكون مقبولا للاستعمال. وهذا ما جعل المتقنين مثل P.Friday ينهم على الاجرام بعدم القدرة على النمو وارساء تفسير ذات مصادقية للجريمة التي يمكن تطبيقها بصفة عامة على الجريمة ايضا كانت.

وهكذا يتضح ان الاختلافات الثقافية ليست مهمة في نظر صاحبي الكتاب لتفسير اسباب الجريمة. فالاهم بهذا العدد هي استمرارية ظاهرة الجريمة وليس التغير او الاختلاف في تعريفها للجريمة. ومن هذا المنطلق يرى المؤلفان ان ارساء نظرية عامة للجريمة تعد امرا ممكنا. ويمكن اختصار هذه النظرية في التالي: ان السلوكات التي تمزأ وتقلل من ملامح اللذة/الآلم لا بد من انحلها بعين الاعتبار في سببية الجريمة/ الانحراف بدو هي خواص لتجارب المؤثرات الثقافية.

فالسلوك الاجرامي يتأثر بمفهوم التحكم الذاتي الضعيف الذي يجعل الافراد يميلون الى الاستجابة لتلبية طلباتهم قصيرة المدى بدون النظر الى الانعكاسات طويلة المدى لسلوكاتهم. فهم افراد طامعون وكنهم مزاجيون Impulsive ومغامرون وغير مهبلين نسبيا بمصالح الآخرين وغير مهتمين كثيرا بالمعقوبات بعيدة المدى. ونظرا الى ان ظاهرة الجريمة لا تعرف حدودا قومية، فان الاستعداد لانتفاخ الجريمة (للاجرام Crminality) هو ايضا كذلك.

ان التحكم الذاتي self-Control هو في نظر المؤلفين حصيلة لتنشئة الاجتماعية وظروف وملامح الحياة التي يعرفها الشخص. فالافراد المحذرون من امر مستقرة يتلقون عموما تنشئة اجتماعية تسمح لهم بالاخذ بعين الاعتبار الانعكاسات بعيدة المدى لسلوكاتهم. وكم هم يتلون عددا لا يقومون بمثل ذلك.

الجرائم الخاصة والمنظمة

ان لايتكار مفهوم الجرائم الخاصة White-Collar crime انعكاسات وهي:

(1) ان الجريمة/الانحراف لا تقتزن بالضرورة بعامل الفقر.
(2) ان جريمة الطبقات المحظورة قلما تطولها عقوبة القانون. وهكذا فتشعيع هذا المفهوم تعود اساسا الى مدلوله السياسي والى

المجرم عند الأولى فرد شاب بينما هو عند الثانية مجرم متصلب العود.

وباختصار، فإن جذور الجريمة والتحكم الذاتي، في رأي المؤلفين، تعود إلى عملية التنشئة الاجتماعية في السنوات الأولى من حياة الطفل (86). ومن ثم فسور الأسرة والمؤسسات الاجتماعية العائلية دور حاسم ما في ذلك شك، فالسياسات الحكومية التي تولي اهتماما كبيرا لتلك المؤسسات هي إذن البديل الواقعي الذي يبقى مرشحا دائما للتخفيض من نسبة الجريمة.

يعتقد Hirschi و Gottfredson أن نظريتهما العامة حول الجريمة حسمت لعلم الاجرام اشكاليات تصنيف الجرائم والمجرمين وعلوم الاجرام في كل زمان ومكان كما ان هذه النظرية لهذا، حسب المؤلفين يارغسية متسقة تسمح بالحكم وتخطيط السياسات العامة لمقاومة داء الجريمة. ولا بد لأي سياسة كي تكسب لها النجاح في هذا الميدان ان من تكون قادرة على معالجة مسألة التحكم الذاتي المنحرفين لسلوكات الانحرافية ولا بد ايضا ان تأخذ بعين الاعتبار سبل التنشئة الاجتماعية التي تؤدي الى ارساء اسس التحكم الذاتي

وباختصار القول، فإن مقولة نظرية هذا الكتاب لم تنجح كل النجاح في الالتزام بمفهوم اللذة/الالم كمنظور اتحادي لتفسير السلوك الاجرامي/الانحرافي/. وليس في هذا في الحقيقة غرابة لكل دارس للسلوك الانساني. فهذا الاخير يأبى الا ان يكون معقد الطبيعة. أي ان جذوره متعددة الاسباب وكذلك الشأن بالنسبة للمظاهر السلوكية لسلوك الفرد والجماعة. ومن هنا جاءت شرعية لجوء المؤلفين الى عوامل التحكم الذاتي والتنشئة الاجتماعية لاكمال ارساء إطار نظري عام حول ظاهرة الجريمة في المجتمعات البشرية. وكل منظور عام طموح فإنه لا يخلو من ثغرات. . ولكنه يبقى في نظرنا منظورا يتسم بكثير من المصداقية وبكثير من الاطروحات والتساؤلات المثيرة حول طبيعة ظاهرة الجريمة.

آخر سنّ المراهقة وينخفض بصورة حادة بعد ذلك.

الاعتكاسات على السبب الاجتماعية العامة

يرى كل من Hirschi و Gottfredson ان تصور ظاهرة الجريمة يعد مسألة حساسة جدا بالنسبة لسياسة التحكم (ضبط) الجريمة. ان نظرية صاحبي الكتاب تتعارض مع النظرة السائدة والقائلة بان اصلاح نظام العدل الجنائي ينضوي على اعتكاسات ايجابية بخصوص التقليل من نسبة السلوكات الاجرامية بطريقة حساسة، ان وجهة نظر المؤلفين تركز على:

(1) استقرار القسوق بين الافراد في التحكم الذاتي self-Control وهي فروق تشأ وتنبور في المرحلة المبكرة من حياة الشخص
(2) تتعرف نظرية الكتاب بان التغيرات الجسمية التي تحدث في حياة الفرد تؤثر الى حد كبير في مدى قدرته على التحكم في الجريمة

(3) تعتقد نظرية المؤلفين ان الدافع الى الجريمة مرتبط بالسلوك الانحرافي ذاته الذي يهدف الى كسب ارباح/مناخ حسنة اما نظام العدل الجنائي الأمريكي فهو في نظر صاحبي الكتاب:

(1) يعطي حرية كبيرة لمن يتولون اصدار الاحكام على المجرمين/المنحرفين.
(2) لا يعطي الاصلاح خاصة بين الاكاديميين يتطابق كبير.
(3) بلغت ما تسمى بمدرسة الردع Deterrence School أوج تأثيرها في السبعينات من هذا القرن.

(4) ان اجماع علماء الاجرام حول انخفاض الجريمة مع التقدم في السن يفيد بان الوقاية من الجريمة يجب ان تركز على فترة العمر ما قبل الخامس والعشرين (25) سنة.

ويهي المؤلفان كتابهما بهذا للملاحظات والتوصيات:

(أ) ان تكاليف سياسات الاصلاح باهضة، وان تدني نجاحها يدعو الى تمحيش تبنيها.
(ب) يمثل الفرق بين نظرية الكتاب ونظرية الشرطة هو ان

الجنون في «انثى الماء»

محمد البدوي*

نكتفي بشوق النص والاعجاب به بل نعقد هذا الاعجاب بما يفيد النص من تحليل ودراسة تشريه وتكشف خباياه ومجالات البحث مفتوحة ويمكن ان ندخل الى «انثى الماء» من ابواب او نوافذ عديدة:

* الترجسية الحاملة باب مشرع يفريك بالتامل في تفاصيل الانفعال تتحد مع ضمير المتكلم المفرد وهو يحضر قصداً وتفصيلاً ومستقراً.. مادة خصبة للدراسة..

* المرأة في اتونيتها وجمالها، في تمردها وغموضها، في كلها عمود فكري تنظم حوله اغلب قصائد المجموعة..

* الماء ودلالاته، في انسيابه، في عصفه، في امتداده فضاء لمرائس البحر او حوريات الموج بتعبير مصطفى خريف.. او نبعا للحياة، مسرح تنظم عنده قصائد كثيرة ومعان وصور اكثر..

* الموت، تلك الحقيقة الازلية، هادم اللذات،.. وحده يدرج الشاعرة للتربعة على اكثر من عرش.. ويصير عظامها.. ويظل حاضرا، هاجسا مؤرقا خضمت به آمال موسى مجموعتها.. الم يقل القدامى: «إذا كان الموت راصدا، فالطمانينة حق»

* التجربة الشعرية بصورها وايضاها، وتقاطعها مع قديم الشعر وحديثه، مع القرائن.. مع ابي فراس ومع فلاسفة العصر وادبائه، مادة خصبة لممارسة النقد التطبيقي

بالتحليل والتفكيك والتركيب والترتيب الترييب..

* استاذ جامعي من كلية الآداب بسوسة.

انتهى الزمن الذي كان فيه شعر المرأة يطلب فلا يدرك، تغلب الدواوين، ويطون الكتب للعشر على بيت ان تنشفه قائلتها جارية متمردة، او فتاة خجلت تخشى ان تصير عن كوامن نفسها فتلجأ الى التورية وتدفن جنونها الشعري في ابيات تقليدية.

وانتهى الزمن الذي تجرأ فيه شاعر الصريح في التهام وتعبير عن احساسها ورغباتها فتستفز القبيلة فرسختها واقلامها في حصار يحققها بالسكنة الشعرية.

اليوم صارت المجموعات الشعرية والقصص تنافس كماً وكيفاً ما يتحجج الاغرون، ويستحدث مؤرخو الادب عن تنامي هذه الظاهرة ويجدون لها تفسيراتها الثقافية والسياسية والاجتماعية وغيرها.

في القديم كانت تدبج الديباج وتولم اللواتم اذا ما نبح في القبيلة شاعر، واليوم ما نحن نحن نحتفل بميلاد عاهرة، عرفناها صحفية مسكونة بالهاجس الثقافي.. تحاور المبدعين وتكتب عن الندوات والانشطة الثقافية اليومية.. ولم نعلم انها حين تغلو الى نفسها تمارس طقوس الجنون.. وتصوغ الاحلام صورا وانماها موقعة اناشيد كما لم يلفها الناس..

آمال موسى، اسم قد يحمل دلالات عديدة تتجاوز مجرد التعريف العدلي، لكنها عندنا «انثى الماء». ان قارئ هذه المجموعة البكر تسكنه رغبات متنوعة في التعامل مع النص والمداخل اليه متنوعة.. لكنها تصبغ اخر الامر في بيت القصيد..

والرغم مما قاله المسعدي في مقدمة الديوان فنحن لا

هو الجنون يكبر

حتى أولد

النار توقدني اخضرارا

ليتي كلي احترق كما

فعل بعضي واعيش الاحتراق (ص48)

وقمة الجنون تصوّرها امال موسى في «كاهنة الجنون»

ففيها تبدو الذات الشاعرة اصل الجنون ومتناه، فهي ذات

الجنون وهي الام والطفلة والانس والكاهنة.. الخ

وتلتقي مع الفلاسفة القدماء فيحضر ديوجين ومصباحه:

طفلة الجنون انا

هوايتي

ابتكار قنديل لنهاري

وسيرة العقل تاتي عرضا، رداء يلبس او قناعا:

انس الجنون انا

البس تعقلي

اتراجع نمو الامام، لاهجم على كل جميل (ص12)

ومن خصائص المجانين ان يكونوا على صلة متينة

بالحامشين وبالنبي، اذا لم يكونوا هم الحامشين:

- اسكنت الفجر شعري

بسطت لهم كفي

ليعطروا ما ذهب من الاتي، فنهوا السواد.. (ص17)

- ضربت في الارض انبي

حيلي بنهر مسحور (ص21)

- حين انصقحي

اجدني خروطة بلام مفاتيح

وحين اطوي

اجدني عصية الطي

التيه شيمتي (ص24)

اليس الجنون خلّاقا.. مصدرا للابداع وموضوعا له على

صلة بمختلف المواضيع والاعراض، بالحب، بالشعر،

بالفكر، بالاعرين.. ويمكن ان يصير موضوعا قائما بذاته من

خلال تواتره الشديد في الشعر الحديث.

ويبقى الجنون تجربة شعرية فنية تترجم رغبة في الخروج

عن السرب، ونحت ايقاعات جديدة والسير في دروب

بكر لم تطأها الاقدام، وكتابة نص جديد لم تسبق اليه

الاقلام.

ومجموعة امال موسى «انس المأء» ضرب من هذه الكتابة

وجنونها خلّاق يعرض مختلف المواضيع التي طرقتها ويفري

باتباعها حتى لتخال نشيدها غناء عرائس الموج يحاولن اغواء

او ليس.. لم يزل السعدي في المقدمة «قد يحيل اليك

حين تقرأها لها صوت» من الروح اليونانية» (ص3)

وجدير بالشعراء ان يكونوا ترجميين وبالقارئ ان يتماهى

مع النص الشعري، كل يسعى الى ان يوقع بالآخر في حبه،

في حب النص

الموسيقى التقليدية بالمغرب العربي الكبير

عرض وترجمة نماذج: احميده الصولي

إنما أنجز لمواجهة أخطائه سابقة. وفي الصفحة 19 منه نقرأ ما يلي:

في جل الدراسات والأبحاث المنجزة في الغرب تقريبا حول الموسيقى العربية تمتعنا أحكام تعسفية تختصر وتحدد ألقى هذه الموسيقى في فترتين : فترة ما قبل الإسلام- وفترة ما بعد ظهور الإسلام

(1) ما قبل الإسلام : فترة مظلمة سادت فيها الغماني البدو وأبناء الصحراء مع تطورات ضئيلة. "كما توحي بذلك العلامات الألفية للبلاد" فقد عرفوا طابعين من الغناء يؤديان حسب حركة الإيقاع هما: الحذاء والحبيب. فأما الحذاء فهو ناشئ عن وقع خطى الأبل، وأما الحبيب فمستوحى من ركض الخيل .

(2) ما بعد ظهور الإسلام : بفضل الاتصالات المتعددة "فإن للحارب الجلف القادم من الصحراء تكيف بسرعة، فعقبت حضارة البذخ والثرف والمعدات البدائية للرعاة والنهايين "فتعلموا الفلاحة عن المصريين والبابليين، والصناعات عن السوريين والفرس، والفنون عن الفرس واليونانيين. أما العناصر العربية المضافة لهذه الحركية فهي ضئيلة الأهمية" مقارنة بما هو قائم إذ ذاك في العالم الأفرقي، وما سمح به من ظهور فن يصل إلى مستوى نصجه.

هنا بعض مما يورده الدكتور قطاط مينا الروح التي يعالج بها الغريبيون قضايا العروبة في محاولة لتفتيتهم وإسداد افضل لجهات منهم دون جهات أخرى، في محاولة لنسف الروابط التي تصل هذا الجناح بذاك من الأرض العربية.

من الكتب ما يقوم مقام المؤسسة التي تكون مهمتها الأساسية الدفاع عن الشخصية وإنشأت لدات ما يتوفر لأصحابها من القدرة على ذلك، وبما يقدمونه من جوانب معرفية مكتسبة أساما، تثبت بالدليل والحجة القاطعة خطأ تاريخيا، أو انحرافا مفهوما، أو تعري نوايا مينة. هذلهما التيل من حضارة أمة، أو ما شابه ذلك، هذه الكتب ليست من الكثرة حتى تصبح عادية الصدور، لذلك فإنه كلما ظهر كتاب من هذا المستوى، فإن أقل واجب يمكننا القيام به نحوه، هو أن نستعرض محتوياته، وأن نشير إلى ما أحاط به من ظروف، وما حَفَّ به من مواقف، وإلى مركز اهتمام صاحبه فيه.

من هذه الكتب الموسى إليها نذكر كتابا في الاختصاص الموسيقي للأستاذ الدكتور محمود قطاط بعنوان "الموسيقى التقليدية بالمغرب العربي الكبير". وهو موضوع كان صاحبه قدم فيه أطروحة دكتوراه مرحلة ثالثة بجامعة السوربون بباريس وحصل عليها بملاحظة "حسن جدا"، ويذكر أن الأستاذ المشرف على هذه الأطروحة لاحظ بأنها في مستوى أطروحة دكتوراه دولة. أما عنوانها فهو: "الموسيقى الأندلسية وامتداداتها المعاصرة في بلدان المغرب العربي الكبير" في جزءين إضافة إلى ذلك فإن صاحب الكتاب أنجز عشرات الأبحاث وعددا من الكتب في الميدان الموسيقي باللغتين العربية والفرنسية، الأمر الذي يجعل الإلمثنان إلى عمله أمرا لا يداخله الشك.

يقدم د. د. قطاط كتابه بقوله المهنقا غاندي: "ليس انتشار الخطأ وتناميه مبررا لأن يصبح حقيقة" مما يفيد أن هذا العمل

والدليل وجود مصيد موسيقي عربي ذي خصوصية عربية من خلال مقارنة تاريخية وتطبيقية. وتختتم بقولها : " هذه الأطروحة المتعددة الاختصاصات تمثل مؤسسة دفاع وتدارك للموسيقى التقليدية العربية، مؤسسة ذات كيان يجمع الغناء والنظرية العلمية، التطبيق والتحليل والتأليف إن أبحاث السيد محمود قطاط لضرورية جدا لأصحاب الاختصاص الموسيقي، لعلماء السلاطات، وعلماء الاجتماع والمؤرخي المغرب".

أردت بتقديم هذين الإستهاديين التأكيد على جدية هذا البحث، والقيمة العلمية التي يتسم ويتميز بها هذا الكتاب الذي هو حقا مؤسسة دفاع عن الذات وتأكيد لها. ولكي تقدم فكرة عن هذا الكتاب لا بد من استعراض أهم محتوياته في برقيات عاجلة إن صبح التعبير، ذلك لأن التعليق على ما جاء فيه منفصلا يتطلب أكثر من كتاب بحجم الكتاب نفسه. وذلك في انتظار تمعير ليصبح أقرب للغرائب اعتبرا للمصطلحات الموسيقية، رغم المجهود الذي قام به المؤلف لتبسيطها وتقريرها للغرائب أيأ كان اختصاصه، على أن يحسن اللغة الفرنسية.

كتاب "الموسيقى التقليدية في المغرب العربي الكبير" صادر من دار سندباد للنشر بباريس ضمن سلسلة "الكتبة العربية"، يحتوي على أربعائة صفحة من الحجم المتوسط. ويضم المحاور التالية:

- أصول الموسيقى العربية
- الموسيقى العربية من ظهور الاسلام الى القرن التاسع
- الموسيقى العربية الأندلسية
- الموسيقى التقليدية بالمغرب العربي الكبير

مضافا إلى كل ذلك بيبليوغرافيا وقائمة المراجع الصوتية والأشرطة وقاموس للمصطلحات الفنية وشواهد لحنية وإيقاعية مدونة بالنوطة الموسيقية ومرفوقة بصور الآلات الموسيقية، علما بأن كل محور من المحاور المذكورة تنفرع عنه عناوين وتقسيمات تقتضيها المنهجية العلمية من جهة، وأصول البحث الميداني من جهة أخرى.

هذا الكتاب إقتضى صاحبه ثلاث رحلات متتالية إلى منطقة الأندلس والمغرب العربي الكبير انطلاقا من باريس "وفي ظروف صعبة جدا وإمكانات مادية ضئيلة"، لكننا المزمجة اذا ما توفرت والإيمان بالهدف يحققان المعجزات وهو ما تميز به صاحب البحث الذي كان يعرف منذ البدء

اذن فمما لا يدع مجالا للشك أن مهمة هذا الكتاب ستكون صعبة جدا، خاصة وهو مؤلف باللغة الفرنسية التي كتبت بها جل الآراء "العالمية" تلك، واعتصمت لأزمان طويلة. ولم نجد من تصدى لها بالتضيد والتكثيف اعتمادا على الحجة القادة، الأصدق والأقوى. إضافة الى كون هذا الكتاب يفصح انباء تلك الآراء على قواعد غير علمية ولا معرفة، مما يجعل مساره المنهجي شاقا جدا حيث اقتضاء ذلك قراءة 448 كتابا قدم تلاخيص لها مفصلة في أطروحته. كما قام بأسفار طويلة ومضنية الى كل من إسبانيا وأقطار المغرب العربي الأربعة (المغرب- الجزائر- تونس وليبيا)، حيث اتصل على عين المكان بأسفانلة هذا الفن، واطلع على لهجات عديدة فيه، واطلع على ألوان من التقاليد والأساليب المميزة، منها الراسعة الانتشار، ومنها المحدودة الانتشار، كما قام بتسجيل أمثلة موسيقية ومعلومات هامة ومفيدة في مختلف أجهات من كل قطر، ودون المعروفات والأعبي البادرة، كل ذلك إضافة إلى استماعه إلى مئات الألحان والأغاني المسجلة هنا وهناك.

هذا الكتاب يحمل لنا وإبلا من المكتوبات **الغربية** من مصادرها الأساسية التي هي ضرورية لفهم طبيعة التقاليد العربية عموما والمغاربية بوجه خاص، مثل : تاريخ الموسيقى الآلات الموسيقية، السلام، الطرايق، الإيقاعات، الأشكال، قائمات النوبات المغربية، كيفية التنفيذ... علما بأن المؤلف لم يهتم بالماضي فحسب، بل وجه اهتمامه الى حاضر هذا الاختصاص وألقى نظرة باتجاه مستقبله، في مواجهة موجة الثقافة المتدفقة إلى آسيا وأفريقيا، ولكن ما هي الحصيلة التي خرج بها المؤلف؟

قبل أن نستعرض محتويات هذا البحث، من المفيد الإشارة إلى أنه من بين الشهادات العديدة التي حظي بها هذا العمل، شهادة الأستاذة إيديث وير التي ناقشت أطروحته ضمن اللجنة المختصة لها.

تقول بالخصوص : "إن الكاتب يمد قيامه بأبحاث مضنية تعرض فيها إلى معالجة موضوع أصول الموسيقى المغربية، وعناصر تأسيسها، وتكوينها، وانتشارها، مؤكدا على صعوبة وضع حد بين الموسيقى العلمية التقليدية والموسيقى الشعبية، أرجع، ونباعه، الموسيقى المغربية إلى سياقتها التاريخية اللغوي الاجتماعي النفسي السياسي الروحي". مضيئة في مكان آخر من شهادتها : "أن محمود قطاط أكد بالحجة

الرصيد التقليدي لموسيقى بلدان المغرب العربي الكبير، وتوضيح هذه القضايا فإن مهجية البحث تحتم المرور بتطورات الموسيقى العربية ابتداء من الجاهلية حتى فرعها الاندلسي المغربي، وهو ما سمح بدراسة الثوابت في وضعها الحالي، وتحديد أصولها، وإعادة تخطيط تاريخها، مؤكدا في حدود الممكن، على أهم تحركاتها، مع محاولة إيجاد حلول لمختلف الإشكالات النظرية والتاريخية والاجتماعية.

إذن، وكما أشرنا، فإن الدكتور محمود قطاط قد قسم بحثه إلى أربعة محاور ذات عناوين فرعية عديدة. تعلق المحور الأول بالمظاهر المتعددة للموسيقى العربية على امتداد فترة ما قبل الإسلام المعروفة بالجاهلية، وتناول المحور الثاني تطور الموسيقى العربية على امتداد فترة ما قبل الإسلام المعروفة بالجاهلية. في المحور الثاني تطور الموسيقى العربية المعروفة بالجاهلية. في القرن التاسع الميلادي وما يتطلبه ذلك من تقنين، وتنقيف، وتنظيم للمنظومة الموسيقية العربية لتصبح مراقبة للوضع السياسي والاجتماعي الذي أوجبه الإسلام أول الأمر في عهد النبي (صلى الله عليه وسلم) والخلفاء الراشدين، ثم مع الأمويين والعباسيين بعد ذلك، من 750 إلى 847 (الفترة المسماة بالعصر الذهبي للموسيقى العربية). هاتان الفترتان تساعدان على معرفة وضع المدرسة المغربية التي يبنى عليها الموضوع الرئيسي للمحورين الآخرين. ففي القسم الثالث، تناول موضوع المدرسة الاندلسية، تكوينها وإزدهارها وأيضا علاقاتها بالشرق، وبالمغرب وأوروبا في العصر الوسيط. أما القسم الرابع فقد خصص لأصول الموسيقى التقليدية المغربية التي هي الثوابت. حيث أتبع الكشف التاريخي بدراسة مفصلة تتعلق بالحالة الراهنة لهذا الفهرست في الأقطار الأربعة: المغرب - الجزائر - تونس - ليبيا.

في الفترة السابقة تكشف الوثائق الأولية أن الدراسات الموسيقية المتعلقة بها محفوظة بالأحاديث وفي الواقع وضمن هذه التقاليد الشفوية فإن هذه الموسيقى لم تكن موضوع نظام جدي في التدوين علما بأن المصادر المغربية لهذه الموسيقى تتكون من نوعين:

- من جهة الكتابات حول الموسيقى أو الكتابات الموسيقية التي تبدو نادرة ومن الصعب الحصول عليها.
- ومن جهة أخرى النصوص الأدبية أو التاريخية لبعض المؤرخين والشعراء والرحالة الخ... تلك التي تتضمن بعض

صعوبة الطريق التي يسلكها، سواء من حيث شحعة المراجع، الأمر الذي جعله يعتمد أساسا البحث الميداني وهو من الصعوبة بمكان، اعتبارا لا تساع المنطقة جغرافيا، وتعدد اللهجات واختلافها، كذلك عدم وجود المدونات، مما يحتم عليه تدوين كل ما يترصده، وقد تطلب منه ذلك الاندماج في فرق موسيقية سواء في الفلامنكو بإسبانيا أو في تخوت من أقطار المغرب، وشعوره بالدور الخطير الذي يلعبه في مقارعة الآراء السائدة في الغرب حول الموسيقى العربية، جعله يتبع بغطى ثابتة الآثار العربية بالاندلس، ثم بالمغرب، والجزائر، وتونس، وليبيا، للخروج بحجج تغند ما ذهب إليه أصحاب الآراء المخرفة.

هذا البحث إذن، كان نتيجة لعمل ميداني ورحلات مضنية، إضافة إلى قراءة وتلخيص 448 مرجعا بين مخطوط ومطبوع لها علاقة بالموضوع والاستماع إلى 187 أسطوانة بين مغربية وجزائرية وليبية وتونسية وأوروبية في موسيقى الأفراد الوسطى كل ذلك إلى جانب القيام بتوثيق ما يستمع إليه من مشائخ هذا الفن في المنطقة كلها عزما وغنا، ولو أن الحاجة الدافعة التي اعتمدها لما لقي ذلك التجديد والتجديد في اللجنة التي ناقشت أطروحة وكل من أطلع على عمله هذا وقد توصل بواسطته إلى تقديم تحليل مفصلة حول كل المدارس المغربية.

يعتبر الدكتور محمود قطاط أن الموسيقى العربية تعيش وصفا خاصا اعتمادا على المفاهيم المتحررة المحاصرة بها، وبصورة أخص، حول موسيقى المغرب العربي، لذلك ركز بحثه على: الموسيقى التقليدية الماربية وذلك بالاتصال مباشرة بالممارفين بها ومخترعها، من خلال الثوابت المعروفة بأسماء متعددة: (اللة المغرب، صنعته يتلمسان، غرناطي) بالجزائر، (المألوف) بكنسطنطين والثوابت بتونس وليبيا وحديثا (الموسيقى الأندلسية).

في مقدمة كتابه يضع المؤلف عدة أسئلة موجهة من خلالها بحثه كالتالي: كيف كانت هذه الموسيقى؟ من أين جاءت؟ ما هي العناصر المكونة لها؟ كيف تم بناؤها؟ كيف انتشرت وماذا بقي منها؟ مشيرا إلى أنه أثناء مطالعته لما كتب حول الموسيقى العربية اعتبره صرخته أحكام في حكم الثابتة وغير القابلة للمناقشة، سواء في المستوى التاريخي أو في علم الموسيقى (الموزيكولوجيا) يذكر منها رأيين رئيسيين: الأول حول وجود الموسيقى العربية ذاتها. والثاني يمس خاصة أصول وتكوين

الكتابات، لا توجد ضمنها شهادات تتعلق مباشرة بالتطبيق الموسيقي، وهذا العائق جعل الباحث يتجشم مشاق كبيرة للبحث في منابع عديدة ومختلفة، بهدف إعادة تشكيل المعيزات العديدة لهذه المدرسة العربية الأندلسية من حيث تاريخها عريقة وزياب وأسابيليه البيداغوجية، العود وعلاقته بالفلك والأجرام السماوية (Théorie de l'ethos)، دوزنة العود، ماهية الطبع، قاسمة السطوح وأسمائها، السلم الموسيقي، النوبة، الموشع والزجل- آلات الموسيقى، وأخيرا العلاقات المختلفة بين هذا الفن ونظيره الأوروبي في القرون الوسطى.

- وبخصوص الناحية الموسيقية الصرفة، فإن الباحث قد لجأ خاصة إلى منابع قديمة تذكر من بينها رسالة في الموسيقى لأبي الصلت أمية بن عبد العزيز، والتي عثر على نسخة منها مترجمة إلى العبرية، وهي في واقع الأمر- كما يقول مكتشفها د. قطاط - تلخيص للجزيئين الأول والثاني بمقتضاها لكتاب "الموسيقى الكبير" للغاراني. ومخطوط:

مكتبة الإسكندرية في علم السماع للتبشاشي القفصبي، وإفاني السبي في علم الموسيقى لابراهيم النادلي، ومخطوط مجهول المؤلف ترجمة وعلق عليه المستشرق "فارمر" وضع له عنواناً: "معرفة النغمات الثمانية" إضافة إلى مخطوط آخر عثر عليه د. قطاط في مكتبة المتحف العراقي بعنوان "قانون الأصفهاني في علم نغمات الأذكياء" للمؤلف التونسي محمود بن محمد سيالة الصفاقسي القادري، وهو أي د. محمود - يشير إلى أن كلا من كتب فارمر، وسيالة، والنادلي، والبوعصامي في الترجمة التي وضعها له محمد بن الطيب العلمي في الأندلس الطرب، ثبت عند مقارنتها ببعضها أنها تشابه وتتقارب في محتواها، وتؤكد جميعها على خصوصية الموسيقى المغربية - الأندلسية.

وما يمكن أن نستخلصه من هذا العمل أن مؤلفه د. قطاط استطاع أن يحدد الوظيفة والدور المهمين للمغرب في ما يتعلق بتطور وانتشار الموسيقى العربية بالمغرب الإسلامي، وأثبت أن هذا الفن لم يتم تهيئته وتكوينه فحسب، بل وقع أيضاً إنغازه بالإضافات النوعية التي تميز هذه المنطقة. وأهمية هذه العناصر الضائعة، مكنت المدرسة الموسيقية للمغرب الإسلامي من النمو والتطور بترقيم مختلفة عن نظيرتها في المدرسة الشرقية.

لذلك كان حتما الاعتراف بأنه إلى جانب وحدة موسيقية

المعلومات للفترة هنا أو هنالك، والتي يصعب جمعها.

ورغم شحة المراجع وصعوبة الموضوع فإن الكاتب حاول قدر الإمكان توسيع مجال بحثه حيث جمع من المعلومات أقصى نسبة ممكنة، وأغلبها من مصادرها الأساسية أي الشفوية، بعد مراجعتها وفق الأسس العلمية، وهو ما جعل - ولأول مرة - ممكناً تتبع تطور هذه الموسيقى بطريقة واضحة وموضوعية. وفي نفس الوقت، تم تقديم عناصر مقنعة تفند الآراء المؤسدة على غلط والتي أصبحت وكأنها غير قابلة للمناقشة في مستوى التاريخ وعلم الموسيقى، حيث لم تتوقف عن تضليل الباحثين حسني النية وإقناعهم بلا جدوى البحث في هذا الموضوع.

وبالنسبة إلى الفترة الحالية، فإن عمل الباحث مؤسس على الوثائق المعروفة، وخاصة على التسجيلات والإحصاءات الشخصية حال رحلته البحثية بأقطار المغرب العربي، واعتمادا على هذه الأدوات الحية والناطقة، أعد دراسته المعمقة لأصول النويات التابعة لمختلف المدارس المغربية.

هذا البحث في الموسيقى العربية، كغيره من نفاذ هامة فعلى المستوى التاريخي والاجتماعي توصل الباحث إلى ثلاثة وتوضيح التطورات والدور الاجتماعي لهذه الموسيقى منذ الجاهلية حتى القرن التاسع ميلادي بالنسبة إلى المدرسة "العربية القديمة". وفي مجال علم الموسيقى فإن النتائج كانت أكثر أهمية:

- فالأهمية الموسيقية لفترة ما قبل الاسلام توضحت (القسم الاول)، وهو ما ساعد أكثر على فهم مختلف أوجه هذه الموسيقى مع وبعد ظهور الاسلام (القسم الثاني) اقتباسا من منابع الأصيلة مثل مؤلفات الكندي وابن المنجم وإخوان الصفا والغاراني وابن سينا وابن زيله وغيرهم، التي مكنت من أخذ صورة واضحة للمنظومة الموسيقية التقليدية العربية، المسماة عندنا بالنظام أو المدرسة العودية. وهي مدرسة يشكل العود فيها الآلة الرئيسية، في مستوى التطبيق والتحليل النظري، وقد مكنت الدراسة المستفيضة لعدة مؤلفات تنسب إلى تلك الفترة المكتشفة مؤخرا، من التعرف عن قرب، على النظام الإيقاعي والحني لتلك المدرسة القديمة للموسيقى العربية، والتي أشعت أنوارها في اتجاه العالم الإسلامي وخاصة في المغرب العربي والأندلس أين تأكدت عظمتها.

- إن دراسة موسيقى إسبانيا المسلمة، كما يؤكد الدكتور قطاط تمثل دائما الصعوبة الرئيسية لأنها رغم العدد الهام من

الموسيقى حيث البصمات المغاربية لعديد الطوع والايقاعات واضحة جدا.

هذه البصمات أقام الباحث الدليل عليها في الجزء الرابع، ابتداء من الفقرة الرابعة، حيث بداية المرحلة الرئيسية في هذا البحث التي يهدف من ورثتها الى توضيح اصول وابتداعات كل رصيد من النويات في الاقطار الاربعة (المغرب - الجزائر - تونس - ليبيا).

إن كل المظاهر سواء منها التاريخية أو في علم الموسيقى أو في ميدان الشعر، وفي الاطار الاجتماعي، ثم التعامل معها أثناء البحث لتجميع العناصر الموكدة حججه. إلا أنه ألح أكثر على الجانب الموسيقي، الأمر الذي جعله ينشئ لكل رصيد من النويات دراسة متكاملة حول مضمونها، وإشكالاتها، والآلات المستعملة، ووضع الفرق، والنظام اللحفي والايقاعي. كل ذلك مدعم بأمثلة دوت من تسجيلات قام بها الباحث لألح أساتذة ومشائخ تلك الأرصدة.

ورغم النتائج العديدة التي حصل عليها في هذا العمل الموسوعي، فإن الدكتور قطاط يعتبره (وهو تواضع منه) أول دتو من الموضوع، يتعين الرجوع إليه بشكل أوسع.

عربية اسلامية تتخطى حدود منطقتها، توجد لا فقط التقاليد المحلية، بل اساليب شخصية ذات دور متفوق في عملية التشقيف ونحو تلك الأرصدة. فرغم التداخلات وتناغم الأصوات في الموسيقتين الأندلسية والمغربية استخلص الباحث أن الأصول الأولى للنويات ليست البتة مثلما يزعم الغربيون "إرثا أندلسيا خالصا عجزت أدوات التبليغ الشفوية المغربية على القضاء عليه نهائيا. كما توصل إلى التأكيد على أن مصطلح "الموسيقى الأندلسية" لم يكن له أثر في المؤلفات القديمة، بل ورد على المنطقة في حقائب المستعمرين الذين لا يرون لأبناء المغرب العربي إلا دور همزة الوصل. وكأن تراثهم الموسيقي الكلاسيكي مجرد إرث جامهم من المشرق والأندلس.

وفي الواقع فإن هذه الموسيقى التي تشكل جزءا من الإرث العربي الإسلامي، أسست تقليدا نموذج مغرب شعر لا فقط حسب الأقطار بل أيضا حسب المذهب لدى مبروزه أكثر احتمالا من التقسيم المشكوك فيه والمتداول القائل "إن تونس ورثت عن إشبيلية Séville/ وتلمسان عن قذلية Cordoue وفاس وتطوان عن (بلنسيا Valence) وقرطبة الذي لم يرد تاريخيا فقط بل أيضا يكذبه رصيد النويات، سواء في ميدان الشعر الذي أغلب نصوصه لشعراء مغاربة، أو في الميدان

حول المختارات القصصية «حدث هذا في ليلة تونسية»

سليمان البكري

عن أسرار تركيبها وتبدلات مواقعها وأحاسيسها كأنه يقبض على سر الأسرار أو جوهره).

هذه التجربة في المختارات هي الثانية للريبي وكان أصدر قبلها مختارات (سر الماء) الصادرة عام 1984 والتي رصدت بشكل عام بسبب الجنوب وساحتها مدينة الماصرة مدينة الريبي التي ولد بها، في فترات التعبير والحركة منذ الأربعينات، (إن المحبة والبيئة أمور مغربة ومثيرة للقارئ غير العبراني فهو يصير في حيز خيال هذه المحلية على سوسولوجيا عراقية بكنة ورائحة عجيبة (2)).

وفي المختارات طرح للهموم العربية بما يؤكد النضال المشترك ووحدة التعبير للشعب العربي وهو يواجه التحديات إزاء ذلك فإن اهتمام القاص بوائع النضال العربي ومتابعة التجربة النضالية للمناضلين العرب تقف في مركز اهتمام القاص وهو يختار نماذج القصصية من تجارب مثيرة يكون فيها التناضل أداة للتعبير سواء أكان محيطاً في تجربته أو موففاً فيها.

في اتجاه آخر من هذه المختارات نقرأ قصصاً تحقق التناص بين التراث والمعاصرة في رؤيا تحمل طابع التجريب والحدائق بين شخصيات تاريخية أسطورية وأخرى معاصرة تحمل قلقها ومواجهتها للعصر وما هو سائد فيه من هموم واشكالات كثيرة مثل العولة واقتصاد السوق وسيطرة القطب الدولي الواحد.

في مختارات (حدث هذا في ليلة تونسية) يختار القاص قصة واحدة من كل مجموعة من مجاميع القصصية السابقة التي أصدرها دون مراعاة تسلسلها الزمني بالصور لتكون أمام المتلقي

في عمر التجربة القصصية لعبد الرحمان مجيد الريبي -التي بدأت في الستينات وما زالت مستمرة تميزت بالمطاه والأصالة - هناك جملة مؤشرات تدل على نجاح القاص في تجاوز المطلق الصعب الذي تعاني منه القصة القصيرة، وتحديد ملامح جيل وعي وإدراك حظورة هذا الفن ويمكن من تحقيق دور صرموق له بين الأنماط الفنية الأخرى ويمرر الاعتراف التقدي بوقته وأهميته.

لكانت تجربته بين زملائه كتاب الرحلة التونسية يؤرخه خلال تبيين التجديد في كتابة القصة (عما التفتت قرفاً إلى الواقع السائد سبباً في أنه برز كأشهر ناثر عراقي ارتبط بتناحه بالثقافة المبكرة للرمزية في الأدب العربي في حين أن أصالة الأخيرة ذات طابع واقعي ملموس) كما يرى المستشرق البولندي بانوش دايتسكي (1).

أقول هذا وأنا بصدد دراسة المختارات القصصية «حدث هذا في ليلة تونسية» الصادرة حديثاً في القاهرة حيث تؤكد بعض قصص المجموعة المختارة محليتها ورصدها للبيئة العراقية وتؤشر أخرى تجارب عربية وغيرها يمس بالتراث وتوطئه فيها بقصص تحمل روح العصر ومتغيراته وإزاء هذا التنوع في المختارات فإن كلمة مؤثرة وريقة تحمل صوت الحقيقة تشير إلى (عالمية بلاضغاف) للقاص عبد الرحمان مجيد الريبي. (لأنها، استطاعت التعبير والوصف والنفاذ إلى الأحماق والوصول إلى اللحن) وتؤكد في فقرة ثانية (أن الريبي أفضل من كان قادراً على التعبير عن دخائل النفس وأحاسيسها المركبة وللتناقضة كاشفاً

(2) (حدث هذا في ليلة تونسية) مختارات قصصية صادرة عن وكالة الصحافة العربية في (القاهرة) 1998. منشورات وكالة الصحافة العربية - سلسلة (براد)

(1) مجلة الأقاليم العدد المشترك 7-8 أب-أوت 1982 (رسالة بولندا- عدنان المبارك من أدنا العربي في الأدب العالمي)

(2) سليمان البكري (للامع الإبداعية في قصص الريبي) مجلة (إبداع) المصرية العدد 8 السنة الثانية / (أب أوت 1984).

غنية بل هي ضغط النظام الذي يحاول مسخ وتشويه المناصير وأخذ اعترافهم وإعلان إرادتهم من تنظيماتهم الحزبية ونشرها في الصحف نكابة واستهزاء بهم ولكي يحقق القاص التماثل النفسي الداخلي لبطله يطلعه في حوار داخلي ليحكى ما يعانيه في رؤى وصور مختلفة عن التي قبلها لأن الأزمة تحولت إلى داخله.

خطاب القصة يتطلع إلى محاولات ليست عابرة من أجل التوسع والخروج عن محيطها لكن طبيعة الحدث تسوقه نحو الداخل فيسحب إلى أزمة وحزن يحترق شحوصه من عالم المثقفين فإن هذه الشخصيات تأخذ بالنمو بفعل حركتها وبحكم احساسها بالضغط وللأسف ومن خلال هؤلاء يستطيع أن يقول شيئا بطريقة لا تكلف فيها لأنها جاءت نتيجة معايشة مستمرة أخذت من حياته الشيء الكثير وقد عبر عنها بصدق وحقيقة ولعل ذلك سبب كتابته بشكل غير مباشر عن النماذج المأزومة للملاحقة التي تعيش عالم الضياع والتمزق وهو ما حورت المجموعة على تقديره وتجسدت بشكل مبدع في القصة المختارة.

هذه مجموعة فوجوه من رحلة التعب 1969 نقرأ قصة (الأرض تدر) قصة دائرة مغلقة تحيط بنموذج القاصيص تصف به كورتز ديكن مجازولة لإلقاء بصيص من ضوء وأمل بأحد يده إلى جده الصواب إن مثل بطل القصة العاطفي يحمله لا يستطيع أن يواكب مسيرة الجوع لأنه بورجوازي مترف يهيمه لجان شعره ونظافته حذاته التي أفسدتها نظافة الجماعية فيخرج من المظاهرة ويجلس على جنح شجرة مقطوع يدخن ويحلم بعالم الضيق ذي الملاحظات الذليلة التي تجسد فشله وخواءه العاطفي.

يقع اختيار القاص على قصة (الكبش) من مجموعة (ذاكرة المدينة) 1975 التي يضمها إلى مختاراته هذه. والقصة تجسد عموم الطبقة المسحوقة من أبناء الريف في قرى الجنوب وخطاب القصة يوضح تلك الهومو بسرد ذي دينامية تعمل بقضايا الرعاة الذين يمحسون عن الكلا والملاة الماوشيه. و (حميد) بطل القصة ينظر إلى السماء ويتهل إليها لأن غنى عليه بالمطر من أجل أغنامه هذا المهم الربط بالطبيعة يكون له أثره في سلوك (حميد) فحتم دائم الانتظار للأشياء من السماء الذين سيقلده من محنته تحت ضغط العمر وتقدم الزمن. إن السرد يؤكد ثيمة القصة في تركيزه عند الرأي القائل أن الشبوحة والتقدم في العمر سبب كافيات لأنها الحياة. هذه الصيغة (النيشوية) لا نجد لها ميرا في عالم اليوم وفي محيط اجتماعي فلاح يصب قدره بيد حالقه لكن إجابلية السرد وجمالية الطرح في القصة قد جعلها العنصر البشري هو العنصر القاتل والمخيف في تسير الأمور، أضف إلى ذلك عزيمه وتطويعه للأشياء والخبوات والطبيعة وجعلها في خدمته.

أحدى عشرة قصة قصيرة تختصر وتكشف مواقف ورؤى أشرت إليها قبل قليل وتحقق وثيقة إنتاج قصصية تجسد تراث القاص الريفي وفي تعامله مع القصة القصيرة منذ أكثر من ثلاثة عقود من الزمن ساندواها بالعرض والتحليل في قراءة نقدية تطبيقية موقفا خبراتي الماضية في التعامل مع قصص الريفي حيث توصلت من قبل إلى نتائج باتت معروفة لكل من يتابع لإبداع الريفي في التجديد والإضافة.

يفتح القاص مختاراته بقصة «الدرب العسير» من مجموعة «صولة في ميدان قاحل» الصادرة عام 1984 وهذه القصة تطرح موقفا سياسيا فبطل هذه القصة يحسن دائما بالصفعة التي وجهت له، ولأن رجل مثل بالمائة وله جذور تمتد في أعماق القضية الوطنية فإنه يصير دائما على مقاضاة ذلك الرجل الشخص/ النظام/ الذي وجه له تلك الصفعة مما يجعلها تحمل نفسا مستقبليا وارهاسا بالتفسير وجدت تطبيقاته في أعمال القاص الملاحقة وفي توجيه عاطفة الحب السامية نحو العمل السياسي بعد أن وجد المحزون أنفسهم في طريق مغلفة.

من مجموعة (السيف والسيفينة) 1966 وهي باكورة أعمال الكاتب يختار قصة «حفرة» حيث لا أدمار يطلها بقصر إطلال قصة (الدرب العسير) فهو عائم يطفو فوق سطح تحيط بهجته هتاف هذا النموذج ينسج بالامبالاة ويعتقد لأصالة الفكرية. حول القاص أن يدرج قصته في قالب العبيية وقرنه من سلوك غلظه من (ميسو) في رواية (الغرب) ل (البركاني) يقول: (قبل عام عندما سمعت موت أبي صحتك، ضحككت حتى نعتت ثم قصدت إحدى الحفانات القديمة في اللبنة ونملت بأشراق كما لم أتمل من قبل، ثم تشارجت مع رجل سائي عن الوقت وعدت أضحك بكل طاقتي... ثم أنصبت لاني بين دراعي بني لم أر وجهها) نفس سلوك (ميسو) عندما تمت له حيث يعلل ليشل وراق صديقه ليقتضي وقتا ثمنا من سلوك المودع القصصية ها سلوك عتي لم يغلظ من موقف ذكري أو سياسي كما فعل (ميسو) في (الغرب) إنما جاء علرا وسط طرفان للنية ومشاكلها وشعورهما الحرية ومشاجرة التي ألبسها من قلاؤه متفرجا لا يشارك في الأحداث ولا يحاول حتى الأكراب منها.

القصة الثالثة يختارها القاص من مجموعة (الظل في الرأس) 1968 عنوانها (أربع وصامات متعلمة) حيث الأمنان للظهور الواقع تحت ضغوط كثيرة تحاصر للسلطة وتلاحقه أجهزة الرصد والقمع ورغم كل هذا فهو يريد أن يعيش كما هو لكن من هم حوله يرفضون ذلك. استعمل القاص تيككا جيلينا بير عن أزمة (ضير الناصر) بطل القصة إن الأسماء الأولى - الثاني - الثالث تحسوسي على الفكرة التي يريد أن يقولها وهي تصوير للضغوط الهائلة على أحد المناصير الذي ألقي عليه القبض أثناء توزيعه المنشورات المعارضة للنظام، إن تلك الضغوط ليست عارضة

للمعارض القية التي وظفها جميعا في حن نقدي لا يمكن لقاص بدونها أن يتنج قصة بهذا المستوى.

ومن مجموعة (نار لشتاء القلب) 1986 نقرأ قصة (حدث هذا في ليلة تونس) التي تحمل عنوان المختارات وحيث تمتزج التجربة الانسانية بطبيعة المكان والقاص يحرك شخصوه كما يحرك الفخر ممثليه على حشبة المسرح ومسرح القصة (مطعم الخازون) على شاطئ (قمرات) في مدينة تونس. يبدأ الخطاب بتقديم (يوسف) منذ البداية وهو عزاف قانون يعيش وحيدا بعد أن تخلى عه الجميع ورحل اولاده وماتت زوجته، الموسيقي مع التوصل عن الوحدة التي يعانيها حيث يلعب كل يوم ليعزف مع فرقة متواضعة تلبية لرغبة رواد المطعم من السياح الاجانب، انه الشخصية للترجمة بآلة القانون والنغم الشرقي التي يوظفها خطاب القصة حتى في اظهار شخصيات أخرى حيث يتعامل بالقانون في توزيع الأدوار عليهم في ليلة شتائية ترعر بالطر والبرد والعاصفة.

لم يكن في المطعم رواد كثيرين سوى امرأة واحدة برفقة ثلاثة رجال يجلسون الى مائدة يحسون الشراب ويستمتعون الى عزف يوسف الجليل وفي مائدة أخرى جالس مثل وصحفي شاب وعريب حن صيد على المدينة كان الجميع يتمنون بالأحلام الشرابية «الطانية» باستطاعة المرأة والغريب ذي الشعر الأكرت حيث بدأ عالم آخر يجدهم، تسجعة لعة العيون، تصدح الموسيقى مع صوت مطرب شاب، وسط هذا الجو ينهض الغريب متجهبا نحو صندوق التليفون يسحب ورقة ويكتب اسمه عليها ورقم هاتفه في الوقت عينه تكون المرأة يجابهها حيث يعطيها الورقة وتأخذها منه مبسمة.

وربما ننظم القصة حين نلخصها بهذه العجالة وقد تعدلت توسيع تلخيصها لأين سبب اختيار القاص لهذا النص القصصي الجليل عنوانا لمجموعة القصص المختارة. السرد يحقق جمالية في طرح العلاقة العاطفية التي بدأت بين المرأة والرجل الغريب رغم سرعة اللقاء ويكشف عن طبيعة الناس وأثر البيئة فيهم، ان تحويل الحدث العابر الى لحظة إبداع هو سر المبدع الذي وفق فيه القاص وتعامل مع المؤلف اليومي في نص قصصي امتاز ببقية فنية عالية لتحمية إنسانية تميزت بالحلم السريع في إقامة علاقة ذات طعم خاص بين المرأة والرجل.

ومن مجموعة «السوري» 1993 يختار القاص قصة (هناك في تلك الليلة) التي تمثل نصا قصصيا في خطاب يطرح موضوعه الحرب في تعامل مبدع متطور لفهم هذه الموضوعية الصعبة لكن القاص استطاع أن يعقن نصا قصصيا ذا قيمة إنسانية في موضوعه ومن خلال جوهر القصة للتوجه للضموم والشكل وبالعكاس مترك للحيلة مضافا الى إبداعه الشكل الخاص للقصة التي تثير

ومن مجموعة (المواسم الأخرى) 1970 نقرأ قصة (المصعد) التي يحقق السرد فيها تألقا فنيا يتجسد في تكتيف حالة زمنية تمتد في مواجهات سياسية وإخفاق عاطفي ومطاردات من قبل شرطة سرية كل هذا يتكشف في لحظات مصعد «المصعد» من الطابق الأرضي الى طابق آخر، حياة المودع القصصي يحددها الخطاب في ملية بعد التجربة التي يعيشها فهو يقول: «ليس هناك من يستحق أن نتألم من أجله» هكذا يتحدد مسار الحدث في خطاب القصة مؤطرا بشفافة التوضيح الموسوعي للمترجمة بمرارة الطرح والتناول.

إن (المصعد) تأتي محاولة للخروج من الأزمة التي يعيشها بطلها في حركة ترمز بالمصعد من مستويات متلينة من على الأرض الى مستويات أرقى في أعالي الواقع وقد كان المصعد/ الآلة صوت القاص الذي أسمعنا للمتلفي في خطاب يدهو الى تجاوز السلية وتحقيق حرية الإنسان ووجوده في حياة حرة كريمة

من مجموعة (عيون) في الجلم) 1974 يختار القاص قصة (صمحات منكسرة من تاريخ المدن التي تنصرت) في خطاب قصصي يتابع تجربة تنظلية لطاهر عيسى العبد الله بطل القصة في هروبه من مدينته بعد أن حورت الجهة السياسية التي ينتمي إليها وزج بالمشراش من رفاهه في المعتلات.

يحدد السرد مكان الحدث في مطعم ويضع طاهر فيه حيث تبدأ رحلته مع نفسه في تأكيد على فقدان الحرية والمطاردة من قبل رجال شرطة فقدوا شرف المهنة والضمير... يحدث كل هذا في ذاكرة طاهر المعتلة وهو يتطلع لفجر آتٍ تنتهي فيه آلامه.

تحقق السرد في هذه القصة بمستوى فني على درجة كبيرة من الحساسية في التعامل مع الموضوع السياسي التي يهتم القاص بها كثيرا. إن بحث (طاهر) هو نداه موجه يحمل صوت الخلاص وهو أكثر التزاما ورجولة من نموذج آخر يدينه القاص في المجموعة نفسها وفي قصة (ملكة الروول).

من مجموعة «الخيل» 1976 يضيف القاص لمختاراته هذه قصته (صالة عرض) كاشفا فيها عن ثقافة فنية تشكيلية. خطاب القصة يدور حول معرض تشكيللي ولوحات تصمم أعمال أحد الفنانين ومن خلال المونولوج الداخلي للشخصية تكسب أعمال الآراء الفنية التي يطرحها السارد دقة وأهمية فهي أحكام نقدية للوحات المعروضة ومن خلال محاولة استبطان لأصااق الفنان والكشف عن حجم العاطفة فيها عبر اللون والحركة وتوزيع الشخصوص في اللوحة. إن الميزة الفنية لهذه القصة توضحتم بملامح فنية اختلعت عن قصص المجموعة الأخرى وحقت محصلة جيدة في مضمون محكم. أما الولع الفني باللوحة والتشكيل فهما وليدا التجربة التي حصل عليها القاص من دراسته الأكاديمية للفن ولشاهدات الواسعة

والملاحقة والتعذيب بشتى صنوفه البشعة. ان المحاولة التي تبذل من اجل اقتناعه بالعودة الى العمل النضالي تأتي متفاعلة مستعبدة مع حدث محوري «امرؤ القيس» في القصة اذ أن الشاعر حين يصله خبر مقتل أبيه وهو في جبة الحمر والحلب يتحجب باكيا ويردد قوله المألوف: (غشيعني صتيرا وحملني دمه كبيرا... لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم غمر وغدا أمر) هذا الموقف يتحمله الشاعر بقناعة كاملة وبضعة في موقع تقبض لبطل القصة المصري حين يعرض عليه زميله العودة الى العمل السياسي (الولادة حدثت هنا والأمل يورق يوما بعد يوم الا تريد ان تصرف ابن وصلنا) لكنه يرفض هذه الدعوة (لا اريد ان احرف شيئا لا أقرأ الصحف ولا أسمع حتى نشرات الأخبار ولم أر من المتفرجون الا فلم السهرة أسألتني عن أسعار الخضار والفواكه وماذا في السوق المركزي الآن من بضاعة ستجدين خبيرا).

هذه القصة تشكل صدقا تحريفيها هو محورها الأول الغرض منه تثبيت ثقافة كاملة لشخصية المحور الثاني من أجل العودة الى الصفوف

إن الربيعة هويته التراث وفق هذا للتعلق الإنساني ومحور القصة تغير طابع الاستلاب نحو الموقع الصحيح مما يكشف عن وعي متكامل ومتقدم بالتعامل مع التراث وفق معطيات عصرية ملتزمة بحمل البسمة الإنسانية الثورية.

أخيرا فإن ما حققه للسرد الفني في اختيارات القاص عبد الرحمان مجيد الربيعة لمختاراته (حدث هذا في ليلة تونسية) وعبر خطاب قصصي موجه متشوق من مجاميع القصصية أوضح لنا الغزارة والفن الطويل في بحثه عن الجليل ودعيه بمهام المرحلة التي تعيشها امتنا العربية لتحل لطموحها واستيعابها ثم سره مادة قصصية تحمل مؤشرات واضحة وتسهم في بناء ثقافة جادة للأجيال الصاعدة.

كما أن القاص مقارنة بأبناء جيله من الكتاب الستينيين اتضح لنا أنه الأغر تساجا وهذه الغزارة (هي وليدة نصب حياتي وفني) ولم تكتب من أجل النشر إنما كتبت بدوافع حيائية وفكرية وخلال هذه المسيرة الطويلة وأنا الربيعة يؤكد أصالته وفنه بوضوح الرؤية والتزامه حموم وطنه وقضايا الناس وقد عبر عن مواقفه هذه من خلال فن القصصي بصيغ متجددة حققت على الصعيد الفني تطوراً في البناء والحرفية القصصية وعلى الصعيد الفكري التزاماً وقناعة بضرورة التحديد والتجريب في إطار الواقع المحلي/الوطني الذي واصله بشكله لتطور وهو ما أكدت عليه مختاراته القصصية الأخيرة هذه.

الاهتمام لأنها تعاملت مع علاقة الشخصيات وصلاتها ببعضها إضافة الى تطور الأحداث فكانت قصة عن الحرب وظف فيها الكاتب تجربته الطويلة في التعامل مع فن القصة مدركاً أن تضاعفه مع الواقع بكل أبعاده بشكل خزيننا لكتابة قصة ذات مواصفات خاصة.

كتب الربيعة قصته هذه عن الحرب في انعكاسها الإنساني الإنساني الإنساني بعيداً عن أصوات الانفجارات والقذائف والمدافع وأزيز الرصاص، وتناول الحرب في جانبها الآخر البعيد عن الجبهة وخطوط المواجهة وهو إذ يلتقط حالة بسيطة من تلك الحالات فإنه يتعامل معها فنياً وحتى تبلغ النضج الفني وتلمس ذلك ليس في هذه القصة حسب إنما في قصص أخرى من مجموعة «السوري» أيضاً تناولت موضوع الحرب مثل (ألياب والوصية) و«فهار عراقية» وغيرها إضافة الى النص الذي نحن بصدده والذي يتعامل فيه مع الشهيد الحاضر الغائب في دفاعه عن الأرض والتاريخ والمبادئ فيأخذ الخطاب القصصي مرادة خصوصية وفدب في المضمون عبر حالة تحمل سحرها الخاص بعد أن لامست أعماق المبدع مشيرة التزامه الوطني وموظفة خبرته المبدعة في كتابة القصة.

من مجموعة (الأفواه) 1979 يختار القاص قصة «الزعرور» مائلة للتركيز الضاليل) وهي آخر الاختيارات وهو في هذه القصة يتعامل مع التراث بروح المعاصر ويوظفه من أجل قضية تهم بالأهمية.

تتحرك القصة وفق محورين الأول/ مغامرات الشاعر «امرؤ القيس» والثاني موقف النموذج القصصي الذي فُرِزته الأحداث وتركته بلهت رافضا وراء طوابير البيض والطماعة والاسواق المركزية والعمل الروتيني.

محورا القصة ينمون بشكل متواز رغم تقطيع الخطاب القصصي لحدث «امرؤ القيس» وتدخله في الحدث الثاني، هذا التقطيع في البنية الفنية جاء ضرورة من أجل توضيح استثنائية الصراع في وجهيه الداخلي/الخارجي من أجل اكتمال صيرورة الحدث في وجهيه الخاص/العالم.

إن مغامرات الشاعر مع النساء وبالأخص حبيته «عزيزة» وموقف والده الراض والأمر بقتله ثم اختياره من بين أخواته ليأخذ بشارة هذا التصاعد الدرامي في الخطاب ينبغي منه القاص إعطاء جرعات بصورة تدريجية لبطل القصة يتحول من موقفه السلبي الحالي والعودة الى مواقع النضال السابقة التي عاشها ودفع الثمن غاليا من سجن وتعذيب ومرض، هذا النموذج الإنساني الذي كان صوته يدوي بين الجماهير ذات يوم خلال المواجهات مع النظام حيث كان يتقدم الصفوف وعاش مرارة التجربة وقسوة الاضطهاد

رواية «بروموسبور» (١)

جماليات المفارقة في الكتابة والقراءة والوجود

بوشوشة بن جمعة (*)

ثم ان سمة المفارقة هذه نجعلها مثل الصفة الملزمة لتجارب الوجود التي عرضتها الرواية والدالة عليها من خلال شخصيات عباس وميسي الكاتب وسعدون الحشيب وغيرها. غير انه من المفيد قبل مدخه عرض هذه الاشكالية مقارنة مفهوم «المفارقة» ولتحديد المهم من دلالاته في الحقل الادبي والاساس جنس الرواية وذلك بسبب اشكاليته مصطلحا تعتمد دلالاته وتنوع بها تعدد مجالات اتصاله وتوحيها (3) وهذا ما يجعل سمة التعقيد الشديد التي تلازمه

غير اننا نسرّع في هذا البحث على ما اتفق النقاد على تسميته بالمفارقة اللغوية بحكم تاملنا مع جنس ادبي هو الرواية والذي يتأسس على اللغة في تشكيل عوالمه الواقعية منها والشفعية. فالقصة - في هذا النوع الادبي شكل من اشكال القول، سياق فيه معنى ما، في حين يقصد معنى اخر، غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر (4). وبناء على هذا التعريف فان المفارقة تناسس على تناقض ظاهري لا يلبث ان تبين حقيقته. وهي دت اهمية خاصة بحكم انها لغة شاهدة لا مجرد محسن بدعي. وهي انبات لقول يتناقض مع الراي الشائع، في موضوع ما، بالاستناد الى اعتبار خفي على الراي العام (5). وهذا ما يسمها بالغموض والازدواجية الدلالية التي تعد اساسية في طبيعتها باعتبار انها «شكل من الاشكال البلاغية التي يفترض التعامل معها بتدرك مستويين متلازمين لا يلغي احدهما الاخر (6). وهما المستوى اللغوي الذي يتمثل في شكل الظاهرة ثم المستوى الدلالي الذي يتصل بالمعنى اي مقصد القائل، الا انها في الحقيقة لا تتميز بالغموض فحسب الذي يكتب القول، بل بالاحساس الغريب كذلك الذي يولد اشتغالها على عناصر متعارضة. وتكمن الطبيعة الاشكالية في حل دلالة المفارقة في هذا النوع من الغموض. ومن ثم فانّ فنّ المفارقة يتحقق حين يقال الشيء». دون ان يقال. وحين يكون المقصد مفهوما دون ان يكون جليا (7).

ان الشكل المتميز للادب هو الذي يتعامل مع الاصطلاحات بطريقة مختلفة

أيزر: سلوكيات القراءة

النشاز هو الشكل ذاته

محمد بريدة: الخطاب الروائي

في عملية المفارقة والاصالة يولد الدال مدلوله المختلف، يختلف الكلام عن الكلام ويستمر النقاش والصراع بحثا عن حقيقة مرجعية هاربة

يعني العديد: الراوي: الموقع والشكل

ان التصدير هذا البحث يمثل هذه المقولات الثلاث سيجد تبريره ومن ثم مشروعته في سياق الممارسة النقدية لذكورة الكاتب حسن بن عثمان الرواية، التي تحمل عنوان «بروموسبور» وذلك بحكم ما تنقسم من مؤشرات دالة على اختلاف هذا النص البكر عن السائد وشاره عن المؤلف واتجاهه عن الكائن من أنماط الكتابة الروائية. ثم انه بعد متعاطة نوعية في مسار تجربة الكاتب الادبية، ساعترنا تحوكة من كتبه القصص القصيرة على مدى الثمانينات (2) الى تجريب الرواية التي ما تشت سلطة افرائها تنامي في ظل مرحلة واهية تسم بتعالم التحديت على اكثر من صعيد.

ولئن اخترنا البحث في جماليات المفارقة ودلالاتها في هذه الرواية مثلما نتجلى في مستويات الكتلة والقراءة والوجود فلاننا نبيتا من خلال عملية القراءة انها الصفة المتسكنة من عالم هذا العمل الروائي القائم على مفارقة ودلالاتها في هذه الرواية مثلما تتجلى في مستويات الكتلة والقراءة والوجود فلاننا نبيتا من خلال عملية القراءة انها الصفة المتسكنة من عالم هذا العمل الروائي القائم على المفارقة في عرض للادة الحكائية وتشكيل أنساق خطابها السردية وبلورة مظاهر الشخص الادبي للفتها. وهي المفارقة التي تتجاوز عمل الكتابة الى عملية القراءة من خلال تعقّد الكاتب وسم السمات القليلة لقارئ رويته - المعايير للقارئ السائد في زمن فقدت فيه القراءة الكثير من افرائها

1) كتابة الاختلاف، ورواية المغارقة.

تؤشر رواية «بروموسبور» على اختلافها عن السائد من انماط الكتابة الروائية ومن ثم نهجها نهجا مغايرا للمستهلك من افئات التعبير الروائي من العنوان الذي ورد في صياغة تبدو غريبة ولا فائدة للنظر وممطرة. على السؤال بسبب ارباكها لائق انتظار القارئ. وهي صياغة تنبئ على المغارقة بحكم انتماء النص الى جسر ادبي هو الرواية وانتماء عنوانه الى حقل دلالي اخر بعيد كل البعد عن الحقل الادبي وهو المجال الرياضي وما يجارس فيه من رهان لغاية الكسب للمادي.

ان عنوان الرواية جاء في صيغتين لا تخلو عنهما ايضا من مغارقة تتأكد من خلال تفحص الكاتب التمييز بينهما بواسطة نوع الخط ودرجة سمكه وكذلك انتماءهما الى مرجعين مختلفين معرفيا. فالصيغة الاولى «بروموسبور» وهي التي كتبت بحروف صميكة تشكل العنوان الرئيسي للرواية، لفظة دخيلة ومستعارة من معجم اللغة الفرنسية. وتعيد لمة الرهان الرياضي وهي شائعة في مختلف الاوساط الاجتماعية باعتبارها محررة لكثيرين لها عارسة تحوكت الى لئمان وسيل من سبل اثبات الوجود القروي والجماعي في ظل مرحلة تاريخية تركزت فيها القيم القنصية مقابل تراجع انتماء اهلها وتهاونها. ما الصيغة الثانية «القواعد الخمس للرهان الرياضي» فهي توجي في الظاهر بقائدها الصيغة الاولى دلاليا باعتبار تضمينها للشروط الكلية بحسب الرهان غير انها تفسر مغفوة لها بحكم تمسكها ودلالة لآهري ديديجيرل على قواعد الاسلام الخمس للفرز بالآخرة.

وهو التمسك الذي سترهه شخصية سمكوي فالتشباه أمام العظومات الخمس من جهة والتمسك على الرهان الرياضي من جهة ثانية. والمغفارة بيئة من قواعد العزف النابذ عن طريق الرهان لرسامي وهو عد لعود بالجنة عن طريق إقامة الصلوات الخمس وتادية فروض الدين. وبناء على ذلك فان صيغة عنوان الرواية المزجوجة والمركبة والمقتالبة على المغارقة الدلالية تتضمن بعدين اولهما واقعي يحيل على لعبة الرهان الرياضي وثانيهما رمزي يتزاح من هذه الدلالة الظاهرة ليفيد دلالات جديدة بعضها يحيل الى الادب ويضمها الاخر الى الدين وثالث يشمل عارسة الوجود في بعديها القروي والجماعي باعتبارها رهانا مصيريا.

وتستجلى المغارقة في مستوى البنية الخارجية للرواية - بعد العنوان - في تمدد الكاتب تقسيمها الى خمسة فصول أو بالأحرى خمس فوادر يكشف عن فحوى كل منها في اخر الفصل لا في اوله كما جرت العادة في الاعمال الروائية حيث يرد الفصل موسوما برقم او متوعد بعنوان. وهذا ما يمثل تكسيرا لبنية الشكل الروائي الخارجية وقد تحولت الى ثامت من ثوابت الكتابة الروائية. وهو شكل كتابة جديد لا يقوم بدور جمالي فحسب بل انه يفضطلع بدور وظيفي يتجلى في شد القارئ الى لئان الحكائي المغموض من خلال عارسة أسلوب التشويق عليه مما يوحد علاقة تضالع بين النص الروائي والقارئ الذي اصبح عنصرا فاعلا في انتاج العمل الابداعي.

ولئن ساد في الاوساط الادبية والتقليدية القول بان الرواية هي امّ النون المكتوبة فان الكاتب يعتمد الى تنفيذ مثل هذا الحكم الشائع

فيؤكد اخر معارض يتمكن من طريقه من تحقيق مغارقة جديدة معادها «ان كرة القدم هي ام القرون المشعلية جمعا بلا منازع. فيها يلتقي التقاء عبقريا الفن التشكيلي بالموسيقى وعروض السينما بعروض المسرح وحورس الرقص (8). وهذا ما يبرز داخل لئان الحكائي للرواية المقصد الخفي من كتابتها وانما هو الاخر على المغارقة ليس باعتباره مقصدا فكريا او جماليا كما يقتضي فعل الابداع وانما هو معدي بالاساس، مما يحول العمل الادبي بفعل هذه الرؤية المغارقة الى نوع من الرهان الجليل للرهان الرياضي في مرحلة تاريخية اتخذت فيها الكثير من عمارات الفرد شكل الرهان. فتكون الرواية في تصور «سيبي الكاتب» لها طابع التشفير للكاتب - «بدلا من سوء حظها في الرهان الرياضي اذ لا فوز بالمال في اعتقاده الا عن طريق الرهان سواء في الرياضة او في الادب او في الحياة (9) ولكنه الرهان الخاسر فلا فوز بالمال بل ينتهي الى السنين مما يوحي بمصر تحقيق المعادلة بين الابداع والكسب للمادي من ورله.

وتطال للمارقة موضوع الرواية باعتبارها تتحدث عن فعالية الرهان وبين الروائيين وتتضمن دسائس ثقافية ومكاند اجتماعية في هوانها (10) وهو موضوع لم يسبق - فيما نعلم - التطرق اليه في اللذة الروائية القنصية مما يشكل علامة دالة على جدّة أسئلة منها الحكائي مغارقة والاشكال التي طرحتها الامهال الروائية السابقة لها.

ففي لئان المغارقة الاهم تكمن في البنية الفنية التي اقام عليها. للكاتب «وليتروسي» بكتابة رواية جديدة تتزاح من السائد من أشكال التعبير الروائي والمستهلك من أبنائه الحكائي لغة وعطفا او على حد تعبير الكاتب كتابة الغريب او الروائيكيا.

رواية «بروموسبور» لا تكتف وتاما تكتف. ثم انه لا تقرأ بل تقرأ نفسها ومن ثم فانها تجز فعمل الكتابة بالمرزاة مع عمليّة الفزادة وهي الرواية التي تتحدث عن الرواية اذ ان من القول متخذة مدلا لها فعل التشكل، وما يحف به من مناخات فكرية ونفسية واجتماعية تمثل مجتمعة حوافر الابداع ومضايفه في ان. وهو ما يكشف عنه سيبي الكاتب في قوله: «قلنا رواية القرف والقطوط من اولها الى اخرها، اتسلى بها من الياس هي لون من شحة الفتاة لطنن الظلام. ان البروموسبور نجل راعن لما يلازم الحياة من عهده اذلي (11)، ثم يضيف: «كنت اروم الميت ببعض المعاني التي عدت مهلهلة ورتة، في البداية شئت ان اكتب رواية عن نفسي، عن ايطاني وصلاتني ولا اسبب بها الاكتاب بل يقرأها لكن بدور لي لم لوقي الى ذلك فجاءت كتابتها موحشة واحداها سامة لتفصح دخيلة ما يحيط بي من اكفهور (12).

ويتخذ حديث الرواية عن نفسها شكل الجدال والسيجال بين الشخصيات الروائية ومبدعها الذي يحضر شخصية داخلة في المتن الحكائي للنص وكذلك صوتا سرديا اساسيا في خطابه، مما يضفي على هذه الشخصيات سمة الفاعلية من خلال ما تتجز من ادوار وظائفية تسهم مجتمعة في انتاج النص الروائي واغناقه جماليا ودلاليا. وهذا ما يفصح عنه عباس وهو يخاطب سيبي الكاتب

اغلب الاحيان بل اصبح عنصرا فاعلا فيه من خلال مشاركته في تشكيل عوالم المحكي وبولورة انساق خطابه. وهذا الدور الوظيفي هو الذي أهله كي يتحرك من السلب الى الايجاب بفضل اسهامه القيد في اتساح دلالات النص الروائي الفكرية والمخالبية ما اصبى على هذا الصنف من النصوص الروائية التي نستحضر القارئ وتصوره عصر اغناء جمالي ودلالي للنص سمة الحدثة، باعتباره سهامها المجدي في صنع تعاليمه القارئ في ظل مرحلة اصبحت فيها هدف قراءة النصوص الحديثة هو الاستيعاب الانفتاح على العالم من قبل اندس الوعي للقارئ (17) ويتصاف الى ذلك ان يشهد للنص لا يستلزم فقط خلق التصاميم تام من منظور الضالعات النصي ولكن ايضا عبر تشكيل هذه الاجمالية. انه ساعدنا بتشكيل دواتنا وهكذا نكتشف عالما فاعليا لم نعهه هذا الان. وتصبح القراءة وسيطا يستطيع الوعي من خلالها ادراك ذاته (18).

ويجئ فعل القراءة احد الرهانات الجوهرية التي انس علىها الكاتب حسن بن عثمان روايته بروموسور.

فهذه الرواية وهي تكتب او بالاحرى تكتتب تقوم بقراءة مسمها، باه على ان كل فصل منها ما ان يفرغ سبي الكاتب من كتابته حتى يبادر صديقه عباس بقراءته قبل ان يتولى مناقشته في بعض ن طرجه من مسائل وروسة من رؤى وعبر عنه من موقف وصاها على ان يكتتب لبعض قارئ فاعل في هذه الرواية بحكم استهامة في الكتابة بمحاورة كتابتها حين ومجادلة في توتر في كيفية صياغة شقوصة وروسة مسارات وجودها وتحديد مصارها احيانا. ليكون عباس نموذج القارئ السائل والباحث من حقائق تبدو مربكة للذهن ومحبيرة وعبر اشكال المحاوره وطرائق المجادلة ومسائل للمساءلة يسهم عباس - القارئ الاول لمخطوط الرواية - في اثناء عتابها السري وتوحيه فضلا عن تكتيب دلالات النص باعتبارها «ان المعنى النهائي للنص يتجاوز بالضرورة اي منظور فردي» (19).

وهكذا يبدو عباس في هذه الرواية ذلك النموذج الدال على القارئ الكثر القادر على المتفاعل سجاج مع النص المبدع بفضل وعيه النقدي بشروط القراءة. وهو نوع القارئ الذي ييسر عنه الكاتب حسن بن عثمان - دون ان يعثر له على الرميما يبدو - في واقع ثقافي تسوده اشكال القراءة الردية للاعمال الادبية والرواية منها بالاساس. وهذا ما يشكل صدى لقارئة بين روايته التي كتبها وقارنها المرتب اي للشود لا للوجود.

ويكمن هذا الطابع المتسارق بين الرواية والقارئ في توجه الكاتب يروايت لا الى الفئات المثقفة مثلما جرت العادة وانما الى جماهير كثة القدم في زمن اصبحت فيه هذه الرياضة سيدة للمقام بعد ان تقلصت سلطة المؤسسة الثقافية والادبية وفقدت عملية القراءة - وهنا قراءة الرواية الكثير من مبرراتها واغرائها في ظل سيطرة قيم اجتماعية وثقافية وحضارية جديدة لا تحفل حوافز للقراءة بقدر ما تمكن موقوفات تحول دون عمية القراءة وانتشارها. مكرسة بذلك القراءة الردية (20).

والرواية تقارب النهاية نصا مكتوبا ومقروما في الان ذاته، يقول: «كفى لعبا، لنكن واصحين ها اتنا اسرعتا على النهاية. لقد كنت ايجابيا معك طيلة احدث الرواية وقمت بتفني كل طلائع وتزواتك وهولوساتك اريدك في المقابل ان تثبت حسن نيتك وتغيري الاحداث في حافة الفصل الاخير مجرى فيه كرامة لجميع الذين شاركوا في هذا العمل» (13).

ثم يتجلى حليث الرواية عن ذاتها من خلال تقديمها للكاتب الادبية السائدة وهنا للممارسة الروائية بالاساس وذلك من خلال الموقف الذي تتخذه من الكاتب وما يتجوز، ويفصح عنه ميسي الكاتب في قوله: «فقر في الخيال او لا ادري ماذا اصحاب الكتاب حتى صاروا يتاكلون من الداخل ويكتبون عن اشياء وضعية...» (14) ثم يضيف في موضع اخر يؤكد فيه ما وصل اليه هؤلاء الكتاب من تهافت في التفوس والنصوص، يقول: «الغلب الكتاب اصحاب نفوس شريرة والا من اين ياتون بتلك الشخصيات الشاذة للمعرفة والاحرامية. انها تقيس من الجسرة التي تسوق في ارواحهم. هي شذرات ما يتنازعهم من سلوك شاذ وافكار خطرة. شطرات مما يهظم في انفسهم من احقاد وضغائن على مجتمعاتهم وعلى البشر اجمعين، فلما يغشون الاشياء. ويريون كل شيء ويصرون الشر بالبر ويخرجون الابيض لاسود بجمعة ان تلك على القس الاثباتية» في حين ان النص الانساني التي يصادرونها التي كتنها في «الكتاب» اطمئنا وضوحا ما يصرون» (15).

والواقع ان هذا الموقف وان تفسر عناصر وهي بعمل الكتاب الروائية شروطا ودوات مانه لا يغفل من بعض المالة في الحكم والقائمة في الرقية فيكون تبعاً لذلك ذاتيا اكثر منه موضوعيا.

وهكذا فان كل مظاهر المقارعة التي تجلت في كتابة هذه الرواية قد حجت منها بعضا يؤسس لكثرة رواية مختلفة عن السائد من الاماظ والمستهلث من الاشكال الروائية فكنت بحق رواية المصارفة التي تستمد بلاعة حداثتها من هذه العممة لتفككها بها والدالة عليها في الان ذلك. وهي الصفة التي مستأكد في الرقية الحديثة التي تتميز عنها هذه الرواية ازاء عملية القراءة التي تمارس على النص الادبي وقد اصبحت مستهلكة بعد الاثقات الكثير من جدولها وقاعليتها.

2) الرواية - القارئ والصدى للقارئ:

ما فتح الاهتمام بفعل القراءة وما يشاع عنه من مستويات تأويل في التعامل مع النص الادبي تعكس اترواحا من القراء تختلف طرائق تناولهم للاعمال الادبية والاساس الروائية منها، يتماظم سواء في الحقل النقدي او في مجال الرواية التي اصبحت في السنوات الاخيرة تفكر في قارئها وهي تتجوز فتتخصص احضاره عنصرا فاعلا في لذت الحكائي ومكرنا اساسيا في الخطاب السري على حد سواء وذلك بحكم تصورهما «ان العمل الادبي ليس نصا بالكامل كما انه ليس ذاتيا للقارئ ولكن تركيب او التعمام من الاثنين» (16) فالقارئ لم يعد عنصرا خارجيا على النص الروائي ومعنيا في

غدت «مسألة الارتباط العنوي العاطفي بالآخرين في نظره سلبية ولا معنى لها وتطوّر على كثير من الزيف» (24)، مما يعاين كرمه للنسب وأصابعه بمقدرة الآبوة ومن ثم إقدامه على إجراء عملية جراحية «استأصل بها عرق الخصوة لديه». نظير العقم النهائي... (25) وهو السلوك العلمي الذي يفرق الشاعر الذي كان يرفعه والده «تأكدوا تأسلوا اني مباح بكم الامم» (26). وقد رسم علاقته بابه حسام بالشذوذ وبروحه نفسية بالبرود العاطفي والجنسي. ويمكن ان يكون مرذ طابع المقارنة هذا الذي يميز علاقه بالاب والابوة في تلك النشأة السلبية التي اورتها نفسيًا عاطفيا وتصرّفا في الوجدان. وزعمه شعور محفّ أن مهده بالفضاء عليه في كل حين دون ان يحسبه احد» (27). وهو الى كل ذلك يلمن لعبة الرهان الرياضي وتستعمل المقارنة في حال فوزه في اقدمه على تعلّق زوجته وتشريد ابته وليفاء الاقارب والاصدقاء قبل ان يتّهي الى اعدام نفسه.

ولئن لم يتحقّق فوزّه في الرهان الرياضي فقد تمّ طلاله من زوجته نفيسة بعد ان اكتشفت خيانتها لها مع ابنة عمها سلمى. ولغم من هذا الخيانت تشريد ابته وحرمانه من سنده العاطفي. وكان انزاله ليسي الكاتب لخصّلت أصنافه بمحاولة الاعتداء عليه في بار البرط وجره الى معركة انتهت بهما الى السجن. فخرس كل رهانات الوجع من صداقة وعالم وزوج جيد.

ما يتجسّد في المظهر الخشب فتجلى تنصر للمقارنة التي تسم بحجرها انوحه في بلاد التي تقوم بها الاعداء التي تبنيها والسلوكات التي تتبناها، وجميعها يحدّث على الحيرة والسؤال. فهو يضلّط مهمة دية يتروك بوجهها امامه الصلوات الحسن وتبصرها شأنا مهنيا انفسيا يفتح به الربح دينا وانعرة ويحرص عاقلة على عدم اعلاؤه الى التنبّيع به «مسألة الامامة فيها ملعو واجب ديني وفيها ملعو تحصيل للرزق واكل العيش» (28).

ثم انه يمارس الى جانب هذا النشاط الديني اخر تجاريا يتمثل في بيعه للملاسل القديمة والمستعملة وهو نشاط لا يبعده مظهر كسر سبب جلب دية الترخ من البصاعة من بلاد الامور. لانه يعتقد ان «الكفر لا يتعلّق بالمظهر وانما هو في العقيدة» (29).

ولئن كان الامر يبدو عابديا في القيام بدور الامامة وتعاطي تجارة «الروايات» فانه يصبح على درجة من الغربة عندما نكتشف ادماته على لعبة الرهان الرياضي التي يجد لها مسوّفا دينيا يقوم على نوع من التنسّيل الفكري يجوزها من فعل حرام الى حلال باعتبارها مثل بابا من ابواب الرزق وشكلا من اشكال رحمة الخالق للعالمين. وهذا ما يوضّحه في قوله: «اننا شئت ان نقبس الامور بقياس الحلال والحرام فان كل امور حياتنا حرام في حرام. اما اذا اسلمنا الامر الى صاحب الامر والحكمة واعتبرنا ان العطاء والقبض شان من شؤون العناية الالهية، وقبضها تصبح للمشاركة في البروموسبور شكلا من اشكال الدعوة الى الله ليُجزل لنا العطاء وادا فتر الواحدة من الرهان الرياضي فذلك علامة على ان سببنا وتعالى قد من عليه من فضله وانقائه... ان الذي ينفذ هذا الذي الله الازلية التي يصرف بها الامور حسب مشيئة العلي

وعبير الكاتب عن هذه المقارنة على لسان شخصية ميسية الكاتب، في قوله: «وهذا العنوان الذي وصفته بالغريب اطمح من ورائه تحقيق نتيجة مردوجة. من جهة ان ابتعد بهذه الرواية ما وسعي الابتعاد عن اهل الثقافة من روباياكيا الكتاب والمصحفين. انني لا اتق في مداركهم القريب ابدا. انهم كانتات مشلومة يعيش فيها الجبل والغروب والرفاعة انني اربأ بروايي ان تلغ بين ايديهم المذنبه وحيونهم المكابرة، واسميتها بذلك العنوان كتعويذة لابعادهم عنها، فلعلهم يحسّونها به، مسلما كان الموت الزؤام يعاف الاشخاص ذوي الاسماء النافرة البشعة. ومن جهة ثانية جعلت ذلك العنوان لافراء جماليه كرة القدم بقراءة هذه الرواية. انني سحت عن طسحا العاطفي والاندفاع الوجداني، ابحت عن اولئك الذين يعتدون اللاعبين نارواهم ودمائهم على بصيبي خط من ذلك الغداء (21) وهذا ما يعكس بحث الكاتب عن ارق حديد للقراءة يتمشى ونوع الكتابة الجديدة التي سبق ان دعا اليها وكأنه يردد ادواحه للقراءة الكسولة او المعجلى واهل القراءة التي تتكاد مع الكتابة» (22) وهو وداع يحمل الكثير من المقارنة لامية الامين والتشخيص والتقد على حد سواء. يهبط عن التعالي والمخوية استنادا الى ان «تعدد نصيب الرواية من تعدد الدلالات بتعدد القراءات ومن الاصباح للتلألؤ لا يزال سحروها فيها الى ما تحقّق عندنا للشعر والغصة القصيرة ولغز التشكيلي» (23).

وهكذا تبين ان بحث الكاتب عن التمسك للكتابة الروائية يتجاوز السائد من شروطها والمستهلك من ادواتها ليتوزع مع بعضه عن ارق جسد للقراءة يتسلّط هو الاخير المذرف من مستوياتها في التعامل مع النص الادبي، مما يجعل من رواية بروموسبور رواية نقدية للرواية من جهة ولعملية القراءة من جهة ثانية وهو النقد الذي انبثى على المقارنة التي تتجاوز في هذه الرواية مجال الكتابة وصقل القراءة على حد سواء لتتمسّ تجربة الوجود التي تمارسها الشخصيات في اكثر من صورة تجسّد ابعادها الدرامية التي يسمها ليقع الفاجعة والمأساة.

3- رهانات الوجود في ضوء جماليات المقارنة:

يرسم للثن الحكائي رواية «بروموسبور» ثلاثة مسارات اساسية يعرض كلّ منها شكلا من اشكال مأساة الفرد لتجربة الوجود. وهي مسارات تجسّد التجارب الحياتية التي تعرضها الشخصيات لمراترة الثلاث للرواية. عباس وسعدون المقتب وميسية الكاتب، وهي تتميز بتعدد رهانات وتويعها وتقارب المصائر التي تنتهي اليها.

فمنه المقارنة التي تميز تجربة عباس الحياتية على اكثر من صعيد تكمن بالاساس في نظره الدعوية للوجود بحكم نزوعه النظري للاشتغال البني بالافراط في التشديد للايمان على الشرب. وهي تتلخّص في رفعة شعار «لا تؤجل عمل اليوم الى غده» (24). فبعد ان ثلاثت داخله الروابط التي تشدّ الى الحياة،

خطة منها، أي أن تموت فعلا لا قولاً» (35) وهذا ما يعمل إسماعيل على الحصر ولعبة الأهران الرأباضي عليه ينسى سقوطه متفانياً أصبح يجلس وجهاً هامشياً بعد أن سلبت منه أدوات القفل فوجد نفسه مقهوراً، ضائعاً وقد دمرت لرائدته إلى حد الانسحاق وانصاع على حد تعبير صديقه عباس «دجاجة بائسة مثل نسل الدجاج اجمعين، دجاجة مهذبة بالنوع في كل لحظة. لو كان قادراً على القتل لما وجد وقتاً ليكون دجاجة تعوق مثل هذه الأفكار النحسة» (36) كل ذلك في ظل مرحلة تاريخية تحكمها القيم النعنية التي حثت عليه الانصراف عن إرثه المثالية في الأدب ومنظوراته في التقدم والعدالة الاجتماعية والتحول إلى مهروس المال السيل الأمل لكسب كل رغبات الوجود فهو كل شيء في الدنيا وبه نستطيع أن نطق بالمحبب المحباب. فعلياً إن تحصل على المال بأي طريقة كانت ليكون لنا معنى في الحياة خصوصاً بالطرق غير الشريفة لأن الطرق الشريفة لا توصلنا إلى المال» (37)

ولئن كان الغزو في الرهان الرأباضي و فوز روايته بشهرة واسعة لدى القراء تحقق له الكسب المادي يمثل فرصته الأخيرة كي يواصل نغم الوجود، فإنها الفرصة الضالعة حسب ما توحي به نهاية الرواية وقد انتهى به الطالع إلى السجن ولا شيء يثنى بغزوه في لعبة الرهان الرأباضي باعتبار جلوه إلى أشد الاحتمالات شلواً أو بفوزه في الرهان الأبيض بحكم ضعف العلاقة بين الرواية صافة استعمالها والفارق المحسوس بين الرواية صافة استعمالها والفارق المحسوس بين الرواية صافة استعمالها والفارق المحسوس بين الرواية صافة استعمالها والفارق المحسوس بين الرواية صافة استعمالها

على اختلاف أصنافهم ومراتبهم الاجتماعية. وتعرض إلى جانب هذه الشخصيات المركزية الثلاث التي شكلت المسارات الكبرى للمتلح الحكائي لرواية، أخرى نسائية تبقى صفة المرافقة متمكنة منها ودالة عليها هي الأخرى في ممارستها لتجربة الوجود. وهي شخصيات نساء زوجة عباس وسلمى عشيقة فروحة الأماس سعدون وصرزها مائرة وأخيراً صعوة الصمدي زوجة سيسي الكاتب. وكلها تشكو أصنافاً من القهر والحرمان العاطفي أو الجنسي بسبب الشلوة الذي يمس علاقاتها بالشخصيات الأساسية وكلها علاقات معطوبة وعلى غير ما يرام» (38) مستهم في تحديد مصائرهم بعد أن رسمت مسارات وجودها.

فالعلاقة عدم الأكثر المتبادل بين عباس وميعة وما تغيرت به من برد عاطفي وحسي تقاينها علاقة حسية عفيفة بين عباس وسلمى التي توفر له المتعة المتعددة عند نعيسة فكانا يبعثان المتعة ويهدرانها بشكل متصلي يحيط بهما التوقع والارتياح. ثم ذلك في القضاء الضيق بمكتب شركة عباس للطباعة والأعلان بعد مغادرته لوظائفاته لأم في بيت الزوجية حين تكون نعيصة غير موجودة» (39)

وداء المرافقة تقريبا تطعم علاقة الأماس سعدون بزوجته من جهة ومائرة زوجة السر من جهة ثانية. وأخيراً نجد علاقة سيسي الكاتب بصعوة الصمدي لا تشبه أي الأخرى من العلاقات السابقة باعتبار إقنابها على المرافقة. فقد كان سيسي الكاتب يطعم في المال

أن البروموسبور لا يلغي دعوة العطب بالصور أو بالقلب إلى الله ولكنه شكل جديد من الدماء أو الأخرى من الرجا. شكل يفتح السبيل أمام العناية الإلهية لتدخل في مصير المرء برحمتها - دعوة عصرية تقترح بها على العناية الإلهية سبل التدخل وكيفية لتتبعها» (30).

أما شكل المرافقة الثاني في تجربة سعدون الحياتية فيتمثل في ارتباطه بمائرة الأمالة زوجة ثابتة وفق الشرع العصري لا القانون الوضعي. فكانت حياته مرزعة بين بيتي وروجتي. ومثلما سارع عمارسة لعلمة الرهان الرأباضي بعبلة دبية فقد عمد إلى تسويق رواجه هذا بعبلة كلامية أوهم فائزاً أنها تقوم مقام الرباط الشرعي بينهما والتس منها ترديدها. وهي صيغة «وهنك نفسي» (41).

ويبدأ انحداره نحو المصير العاصم من لحظة سماعه نصة «ربالة مع الآخرين» لسيسي الكاتب وقد رواها له عباس. ولما كانت قصة فاحشة، تننت، نمت على التفرز والغرف، فقد صار يرى أن علاقة الرجل بالمائة في درج الشاعقة، عندما يدلو الشيق هي علاقة متوكة بميوكة» (42). فمثلت لديه الرغبة الجنسية وإرسته حال من العجز الحسي لا يدرك لها سبياً واضحا وعلّة مقننة ولملكه شعور حقيق بالنجاسة يفصح عنه في قوله: «الشعر أنني مفرغ من كيائي وأنتي بتة سائلا كلدرا ننتا من راسي إلى انمعي قدي بكتني تحولت لملح إلى مصران بول رغو لا تقوم له قائمة» (32) وهو الذي كان يفتن في أن تلم به هذه الحالة المرضية الشاذة «إن إلباس هو صفر من الإقفالة الجنسي يوحسد البدن والروح في صلاة خالصة لوجه الرب يسوع عليها يركته في كل حين وإن» (33). ثم يتمسك منه الاعتقاد أن سيسي الكاتب قد سحره لما رفض أن يقدم له السلفة التي طلبها منه عن طريق عباس حتى يتمكن من طبع روليته. فبيادر بمنحه السلفة عسى أن يفلح عقدته ولكن دون جدوى فتسوء حالة ويوت. وتنتهي الرهانات التي أقام عليها تجربته الحياتية إلى الحسرة بسبب ما أثبت عليه من عميق المرافقة بين عناصرها المتنافرة والمتلفة.

ثم نجد ممارسة شخصية سيسي الكاتب للوجود لا تشبه أي الأخرى من تجربتي عباس وسعدون بسبب إقنابها على المرافقة التي تعدد مظاهرها وتتنوع. فهي تتجلى مبتدأ في تحول سيسي الكاتب من اساذ جاسمي يحظى بالتقدير من قبل زملائه وطلبتها إلى صمدن على الشربا وتداخل في لعبة الرهان الرأباضي التي يبد لها هو الآخر مسزعا فكريا يلغي عنها ما قد توحي به من سلبية تقرأها بالقاهر ويوضعه في قوله: «لعبة الرهان الرأباضي ليست كلعراء أنها شيء آخر بعيد تماما عن القمار. اقرأ المقامر للمستعيرسكي واستعرف الفرق بين هذا النوع من الرهان الشعبي البريء حول كرة القدم وبين القمار». (34). وتتمثل المرافقة الثانية في تحوكه من الفكر الحار القائم على المبادئ التقدمية داء الأبعاد الأساسية إلى الانهزامية والعجز وقد أدرك استحالة تغير الواقع المحطت نحو الأرتي. يقول: «الفكر الحمر شيء مستحيل. لها مساة العظمة ومسحوفة بمصائب شتى وهي تتعطل ثما بأعفا جدا. أن العردة أكثر أماتا من الحرية التي تستحيي بدل الحياة ذاتها للحصول على

«البروموسبور» الأمل الوحيد للشئقي لأصاية حط من المال. اذ لم يعد ثمة سبيل ليحضر الشراء في هذا «الوضع المقلس سوى ضربة حظ» صباه. أفلس الواقع ماديا ومعنويا» (43).

وختمنا بأن مثلت المقارفة في بعدها الجمالي والدلالي العلامة الحدائية البارزة لرواية «بروموسبور» للكاتب حسن بن عثمان، باعتبار البناء مكونات الشكل الروائي واتساق اللغة والخطاب الردي عليها فانها في الواقع صدى لمقارفات المرحلة الراهنة على أكثر من صعيد وروية الكاتب لها وموقعه منها، وهي المقارفات التي اتخذ منها الكاتب مدارا لسئلة الفن الحكائي لروايته بحكم ما تنضمته من أبعاد درامية شعر بقدرته على تحويلها إلى قيم جمالية. غير أن هذا لا يحول دون إبداء بعض الملاحظات القصلة بمدى جدّة فعل كتابة هذه الرواية خاصة وقد أعلن كاتبها عن فطحتها مع «قريب الرواية» أو «روايكيا» الأنماط الروائية السائدة وانها شيء آخر في صياغتها الفنية وأصنافها الخمائية

فهذه الرواية ليست نتاجا طفيفا لا علاقة له بالسابق الروائي وذلك بسبب صعيد بعدد من رؤوسه السائدة في أنماط الكتابة الروائية وهي - نحن في تقديم الكتاب لها بعدد من الآراء التي سبب في شأنها وهي لا زال صيا محطوط. وهي عادة شائعة عند كتاب في الأدب. ثم نجد الكاتب يصدرها بمقولات ثلاث تختلف مرجعياتها الفكرية وتتنوع. وهي ممارسة مألوفة في مجال كتابة الرواية. وينضاف إلى ذلك إيكالها سرد المادة الحكائية لروايته إلى راء عليم تقلص حضوره في الخطاب الروائي العربي إلى حد العصور بعد أن ساد في الأنماط الروائية التقليدية وخاصة الواقعية منها. كما أن تدخّل الكاتب في العمل الروائي - وهو يتشكّل - فضلا عن حديث الرواية عن الرواية يعد تقنية كلاسيكية في الكتابة الروائية (44).

كلّ هذا، وتبقى الرؤية التشاؤمية التي تلون عالم الرواية سالفا فيها. وهي غير مريرة موضوعيا بالفقر الذي يسمح لها باقتناع القارئ بمنظورات الكاتب المعكبة ذات النزعة المعديّة للوجود. وهي نزعة سلبية باعتبارها تشكلت موقفا هرويبيا لا يملك القدرة على مراجعة اشكاليات الوجود ومجابهة تحدياته بلمحمة بل أنه يدرّس الإرادة فيتحول الفعل إلى عجز يدرك مدى الانسحاق ويصير الجهد الانساني عيبا لا طائل من وراءه ولا ألق خلاص يرغى منه، وذلك بدل أن نصرّ ولو بشكل باتس على حقا في الحياة أملا أن تحسن الدنيا وتصبح قليلة لأنّ نعشها ونعيمها

يزواجه منها وكانت تقصر الثأر لكرامتها التي أهدرها لها عندما صبطها تشرّفي الامتحان ونسب لها في فصيحة ويغسر طابع المقارفة الذي أئنت عليها علاقات الشخصيات بعضها ببعض إلى حد كبير ما انتهت إليه من مصائر فائقة، فحساس وسيجي الكاتب بضعف في انسح والامام سعدون مات وترملت روحها ونفيسة حصلت على الطلاق وتشرّد ابنها بينما جنت صفوة الصدي وبقيت سلمى ضائعة.

والواقع أن هذه العلاقات المعطوبة وما تمكسه من رهانات وجود خاسرة أن هي إلا علامات دالة على عطب الواقع على أكثر من صعيد بسبب ما صرّ على المجتمع التونسي في السنوات الفائتة من عواصف هائلة فزّعت بنيانه الاسري والعائلي وحدثت اضطرابات كبيرة في عقليات افرادة فاضاع الكثير منهم مرجعياتهم الاخلاقية والمعارية في التمييز بين الحلال والحرام وصار بعضهم يقادون بالرغبة والفرار، كما لو أنهم دواب لا بشر. فاحتلت عندهم الرذيلة موانع الفضيلة وأمسى التحش سائدا في الصلوات وفي الكلام» (40). وهذا ما يقصّر تعمّد الكاتب فصح أشكال التهافت القيمي والسلوكي التي طبعها مختلف الفئات الاجتماعية من صحفين وفنانين وكتاب واساتذة جامعيين والتمسعي عن قومية ادائه لها في أسلوب يميّزه ابغرة وإن كان لا يخلو من بعض المثالات والتحامس، يؤكد رعة صاحبه المعاني في ملامة اشكالات الواقع ملامسة عنيفة يسبها الانفعال حيناً والاحتجاج أحيانا على واقع لا يحمل مؤشرات دالة على قرب الخلاص بعد اسداد الأفق، مما يعزل الرؤية المعديّة للوجود التي عبرت عنها أكثر من شخصية اساسية في الرواية بعد أن تأكدت من استحالة تفسير الاوضاع نحو الأفضل. وهذا ما يفصح عنه حباب في قوله: «أرى هذا الوجود عثا وشفا لا أمل فيه تصعد أحسن إلى كيان منراف مع دعوة جذرية إلى اعدام الوجود كله عن طريق اعدام النسل والكف عن الانجاب لتجفيف بتابع الولادة مرة واحدة وإلى الأبد» (41)

وذاث الرؤية السلبية للوجود والقائمة بغير عنها سيمي الكاتب في قوله: «جميعنا في مسرحية عشوائية بلا مخرج ولا أدوار محددة ولا جمهور، لا سبيل أمامنا لتخلص من ادوارنا سوى الانتحار ينسعي اشاعة النور من الانجاب وبلا أدنى تهاون. ذلك هو آخر أعمالنا التربوية لتعمل على أن يقتنع تاسنا بالانسحاب من ركع التدريج يجرّجرون ما تبقى لهم من كرامة قبل أن يتحوّلوا إلى مسوخ ومفانيث بشرية، في مرتبة أدنى من الحشرات» (42) وهكذا يكون الشعور بالاسداد الآن وتوقف حال اليأس والاحباط من الجميع المعلل لسبادة عقلية الراهان الرياضي لهم ومن ثم يكون

المواش:

- (1) حسن بن عثمان: بروموسبور، المؤلف، 1998، 201 ص.
- (2) اصدر الكاتب مجموعتين قصصيتين الأولى بعنوان: «عباس يفقد الصواب». تونس، الرياح الرابع، 1986، 127 ص. والثانية بعنوان «لا فوق الأرض لا تحتها» سيراس 1991، 160 ص
- (3) انظر: - S.Freud: Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient, Paris, Gallimard, 1978. - V. Iankélévitch: L'Ironie, Paris, Flammarion, 19.
- (4) سيزا قاسم: المفارقة في القصص العربي المعاصر، مجلة «فصول» المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير - فبراير - مارس 1982 ص 144.
- (5) سعيد علوش: معجم المصطلحات العربية المعاصرة، بيروت - دار الكتاب اللبناني - الدار البيضاء، سوشيريس، 1985، ص 162.
- (6) C.Kebrat - Orecchioni: Problèmes de l'Ironie, Linguistique et Sémiotique. Travaux du centre linguistique et Sémiologique de Lyon, 1976, 2p 9-46
- (7) سيزا قاسم: المفارقة في القصص العربي المعاصر، سبق ذكره، ص 144.
- (8) حسن عثمان: بروموسبور، ص 127.
- (9) الرواية: ص 58
- (10) الرواية: ص 50
- (11) الرواية: ص 198 - 199
- (12) الرواية: ص 199 - 200
- (13) الرواية: ص 184
- (14) الرواية: ص 50
- (15) الرواية: ص 51
- (16) روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، اللاذقية، سورية، دار الحوار، 1992، ص 102
- (17) المرجع نفسه: ص 117
- (18) المرجع نفسه: ص 110 - 111
- (19) المرجع نفسه: ص 108
- (20) بوشوشة بن جمعة: مباحث في رواية المغرب العربي، مؤسسة سعيدان، سوسة. تونس، 1996 ص 93.
- (21) حسن بن عثمان: بروموسبور: ص 200
- (22) نبيل سليمان: بمثابة البيان الروائي، اللاذقية سورية، دار الحوار 1998 ص 124
- (223) حسن بن عثمان: بروموسبور، ص 15
- (24) الرواية: ص 15
- (25) الرواية: ص 27
- (26) الرواية: ص 148
- (27) الرواية: ص 146
- (28) الرواية: ص 24
- (29) الرواية: ص 48
- (30) الرواية: ص 24 - 25
- (31) الرواية: ص 82
- (32) الرواية: ص 94
- (33) الرواية: ص 71
- (34) الرواية: ص 34
- (35) الرواية: ص 40
- (36) الرواية: ص 57
- (37) الرواية: ص 55
- (38) الرواية: ص 123
- (39) الرواية: ص 161
- (40) الرواية: ص 123
- (41) الرواية: ص 38
- (42) الرواية: ص 40 - 41
- (43) الرواية: ص 55
- (44) انظر: ميخائيل باخيتين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد براءة - دار الأمان، الرباط 1987، ص 147 حيث يقول: «... والنموذج الثاني «نعمية الطريقة» حسب مصطلح الشكلايين» يدخل في الرواية الكاتب الذي كتبها، مع ذلك، لا يصفته شخصية اساسية ولكن بوصفه الكاتب الحقيقي للرواية. فتجد، بتواز مع الرواية نفسها، شذرات من «رواية عن الرواية» (التي يعتبر نموذجها الكلاسيكي هو رواية تريسترام شاندي Tristram Schandy، لتريباس سموليت). ولدينا في دونكيشوت عناصر من «رواية عن الرواية» (في الخصومة الجدالية بين المؤلف وبين كاتب الجزء الثاني المرفق).

مع فرج بن رمضان حول كتابه «المرأة بقلم المرأة»

الباشا العيادي

اولا واخرا وسيعين المظهر والمخبر في المرأة التونسية والرهانات والتحديات التي اغلقت تواجدها منذ مطلع السبعينات».

- هذا الكتاب امتداد لكتابك الأول في قضية المرأة والذي كان يقدم وجهة نظر الرجال كالطهطاوي وقاسم أمين والطاهر الحداد...

«اجل فهذا الكتاب هو الوجه الآخر للقضية. فيعد تحرير الرجل للمرأة جاءت محاولات التحرر مع عدد من المفكرات المناضلات...»

في الكتاب الأول قدمت تصوّر الرجال لقضية المرأة وقد كانوا يؤمنون بأن تحرير المرأة هو اساس النهضة والتقدم فعلقوا امالا كبيرة على المرأة وحملوها احيانا ما يفوق طاقتها.

ثم جاء فكر المرأة باعتبارها نشأت في ظل النهضة ونحوكنا من زمن الدعوة الى التحرير مع الرجل الى زمن التحرر مع المرأة وفي هذا الاطار مع الرجل الى زمن التحرر مع المرأة وفي هذا الاطار يأتي كتابي الثاني ليكمل الصورة ويتم المشهد فالكتابان يتكاملان كما ترى.

- نقدك لمشروع نوال السعداوي حول المرأة من الجدل الصارم فقد تبيّنت افكارها على اختلاف مقارباتها (علم، دين، ايديولوجيا) (مقاربة اقتصادية اجتماعية تارة ومقاربة جنسية نسوية تارة اخرى) وانتهت الى انها تفتقد الارضية النظرية الدقيقة والحليقة الايديولوجية الواضحة لكن العمل تحول الى نوع من الحساب العسير والتسبّع لزلات السعداوي واحصاء اخطائها في نوع من السجال حتى قلت في نهاية الكتاب (ص298) «قضية الجنس حق وقضية المرأة حق لكن رؤية السعداوي باطل محض وتغليب صرف ومشروعها وهم وسراب...».

ليس في هذا الموقف شيء من التسجني على نوال السعداوي التي تبقى رغم القناص المذكورة والزلات المنهجية رائدة في طرح قضية المرأة طرحا جريئا عاريا من كل الحواجز والموانع، في مسار نقالي معروف ومشهور...
«هي مناضلة وهي ضحية لا شك في ذلك وهي رائدة في الطرح وجريئة لكنها كانت متحاملة ومواقفها في غالب

السيد فرج بن رمضان استاذ الادب العربي بكلية الاداب بصفاقس هو باحث عرف باسهامات جادة ونتاج هامة في مجالي البحث الادبي والحضاري. نشر بعضها في شكل ابحاث ودراسات ومقالات في كتب جماعية ومجلات وصحف تونسية واصدر ثلاثة كتب هي «قضية المرأة في فكر النهضة» عن دار محمد علي الحامي بصفاقس سنة 1984 وكتاب «القصص التخيل، السخرية في رسالة الغفران» عن دار البيروني وكلية الاداب بصفاقس سنة 1996 ثم كتابه «المرأة بقلم المرأة» وهو «دراسة تحليلية نقدية لسخرية نوال السعداوي» مع ملحق بعنوان «المرأة التونسية بعد قرود من التحديث». وقد صدر في سنة 1997 ورتلت توزيعه دار محمد علي الحامي للنشر ولاقي الكتاب اهتماما كبيرا من جانب المثقفين والمهتمين بقضايا النهضة عموما والمرأة على وجه الخصوص واثار نقاشا وجدلا ثريين. وفي هذا الاطار التقينا بالاستاذ فرج بن رمضان وكان لنا معه الحديث التالي الذي حاولنا ان نتجاوز به الحوار العابر الى اثاره نقاط فكرية هامة في الكتاب ومحاولة تسليط الاضواء عليها علنا نقف على جوانب من الارضية الفكرية التي انتجتها والرهانات التي تحيل عليها والثاوية طي الكتاب.

- لماذا هذه العناوين الثلاثة؟

«للكتاب عنوان اصلي يحيل على فحواه، اي على القضية التي تناولها وهي صورة المرأة فيما كتبت نوال السعداوي، اذن طرح المرأة لقضية المرأة بعد ان كان الرجل هو المظلم بهذا الدور في بداية عصر النهضة اما العنوان الفرعي فقيه تفسير للعنوان الاصلي والماع الى نوع الدراسة (نقدية بالاساس).

اما العنوان الفرعي الثاني فيحيل على الفصل الاخير من الكتاب وهو المتصلة «المرأة التونسية بعد قرن من التحديث» وهذا الفصل يأتي في اطار «عملية تحيين هذا البحث وتبيته تونسيا اولاً وعربيا ثانياً» بل انه خلاصة الكتاب وهو يعدّ مقدمات تأسيسية لمعوم رؤيتي وعلمي في قضية المرأة التي افكر

تحديد لجوانب من مأساة المرأة كاضطهاد الرجل تاريخيا واجتماعيا للمرأة او انتهاق الوعي المنفع بالكيان الانثوي ولكن مقاربتها لهذه المسائل غير سليمة فهي ربطت مثلا بين الاضطهاد والطبقي والاضطهاد الجنسي واعتبرت ان اول اضطهاد طبقي حدث في التاريخ هو اضطهاد الرجل للمرأة وان تحرير المرأة لا يتم بعد تحرير العمال والفلاحين او بعد التحرير الاقتصادي والاضطهاد من ذلك انها نسبت هذه الآراء للمفكر الشهير الخبز في حين ان الخبز كان يرى العكس تماما فضلا عن الخلط بين مفاهيم العائلة والدولة والملكية الفردية والنظام الامومي عند الخبز.

فأراها ومعلوماتها تملأها المواقف ومقتضى الاحوال اكثر مما يملأها العلم وحقائق التاريخ من هنا جاء الخلط بين الحقائق والتقلب في الآراء والخلل في طريقة النظر.

- لكن هذه المعلومات والآراء تبقى على جانب من الصحة كبير فالمرأة مضطهدة تاريخيا من جانب الرجل والمجتمع عبر مؤسسات عدة كالاسرة والزواج والبقاء. وهذا في حد ذاته يمثل درجة من الوعي بمأساة الذات عند المرأة هامة ومتقدمة نسبيا.

كيف تحملها مسؤولية تدهور قضية المرأة وعدم المساهمة في ارفعها وتزكيتها؟

* نوال السعداوي لم تفتح افاقا جديدة للمرأة وكانت انفعالية رومانسية ضدية في طرحها ومشروعها فكان عملها خاليا من العمق الانساني والاجتماعي والنفسي. . . ويعيدا عن استشراف افاق التغيير. . .

- وطرح القضية في تونس لم ينج بدوره من هذه المزالق والاعطاء، فالحركة النسوية التونسية تدرت في مآزق منذ بداياتها وحتى الان.

* ان الخطاب النسوي التونسي قد ظل حبيس اكرهاته الايديولوجية فذهل عن قراءة الواقع ومستغراته في المجال الفكري والثقافي عموما: ذحول عن الادب النسائي التونسي.

ذحول عن تجليات وتفاعلات الحركة الفكرية النقدية التي بوأت المغرب العربي مكانة جديدة في الثقافة العربية الحديثة وادخلته في طور تعريب من طراز جديد.

ان قضية المرأة التونسية يمكن ان تطرح طرحا ثقافيا فكريا جادا محصنا من الانزلاق في مطبات الايديولوجيا فيساهم في تقدم القضية واستشراف الحلول.

هذه دعوة الى فكر جديد؟
فكر جديد يعيد صياغة المعادلة الاصلاحية بشروط العصر واهمها التحول من التوفيق الى التاليف وصقل حس النقد وشحذه وتفعيل طاقته الخلاقة وممارسته في شتى الاتجاهات.

الاحيان انفعالية ذاتية، اختزالية تبسيطية، ضدية ثأرية (من الرجل - ايديولوجيا عدائية تحركها)

لم اكن متجنبيا على السعداوي ولكن ربما كنت متشددا شيئا ما ومرجعي في ذلك العلم والحق [كما اراه طبعا] تقدمت تصورها الرومانسي (قي معنى التعالي اكثر من التمرّد)، وتقذتها من الداخل، من داخل منطق تفكيرها فالتقد هو الاساس عندي، فهي تدعي العلم ولا تلتزم بما هو علمي، وتنبئ الماركسية ولا تقي بشروطها.

- التحول من البحث الادبي الى البحث الحضاري تحول نوعي فهل هو تردد بين النوعي ام جمع خصوصا وان كل نوع منهما يقتضي منهجا مخصوصا واسلوبا في الكتابة مخصوصا ايضا (قضية المصطلحات مثلا).

* الجمع بين الحضارة والادب تصوّر وليد قراءة بعدية. ذلك ان الاهتمام بالحديث (ادبا وفكرا) في اطار البحوث التي قمت بها خلال دراستي بالمرحلة الثالثة افضت الى نخبة كبيرة

فيما هو حديث اذ بدالي هشا صينيا على مؤثرات وحواضر عرقية لا تقرب في عمق مكتوبات الثقافة العربية.

فلما درست غيب محفوظ اكتشفت ان كتاباتي لا تعدو ان تكون صورة للرواية الغربية مترجمة الى العربية، كذلك لما درست مشروع السعداوي اصابتني الخيبة من جديد.

ينضاف الى هذا استعداد مسبق للابحار من جديد في التراث والعودة الى الماضي فكان البحث في الادب العربي القديم.

فنحن حينئذ في حاجة الى نهضة جديدة!

* نحن في حاجة الى نهضة جديدة تقوم على قراءة نقدية لفكر النهضة الاولى التي بدأت مع بداية القرن ولاستشراف افاق جديدة للتغيير.

- فالكتاب يراهن على هذه الافاق الجديدة وهذا التغيير.

* رهانات الكتاب بعدية منها ما هو اكايمي فالكتاب في اصله بحث اكايمي في مونة كانت (في السبعينات) لم تستقر بعد وفي موضوع حي شاغل للناس (المراة - الجنس. . .).

كذلك جاء هذا العمل بعد إزهاف السمع للواق وتفاعلاته.

ثم انه كان قد تبلور لدي جواب واضح عن سؤال ظل معلقا في اخر الكتاب الاول وهو قابلية اطروحة الحداد للتطوير والاستجابة لحاجيات اللحظة الراهنة (بداية القرن 21) (انا انا وهنا) والكتاب استمرار لمشروع الحداد وتفكير في القضية بنس الروح.

- تناولت نقدك صورة المراة في فكر السعداوي فهي مضطهدة من الرجل والدين والقيم والعائلة ومن هنا جاء التحامل في مواقفها والاكيد انها وفقت في بلورة عناصر مأساة المراة ومظاهر اضطهادها.

* قد نشاطرها هذا الراي في بعض ما ذعبت اليه من

اشترك

ترحب إدارة تحرير الحياة الثقافية بكل من يرغب في الإشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا النموذج و ملأه بغاية الدقة والوضوح، وإرساله الى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.
مع الشكر على حسن تعاونكم



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

..... الاسم واللقب:
..... العنوان:
..... الترقيم البريدي:
..... الهاتف:
..... الفاكس:
عدد نسخ الإشتراك: (اشترك سنوي لعشرة اعداد 20,000 د
«عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها»

يتم ارسال الإشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صكا بنكيا بالحساب الجاري للمجلة بالبريد رقم :
92 - 627 وزارة الثقافة، نهج 2 مارس 1934 - القصبة تونس.

عنوان المجلة: اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية - تونس 1002
الهاتف: 890 646 - الفاكس: 792 639